



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية التربية — قسم التربية الفنية

ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي

Image Culture and Role in Enriching Aesthetic Appreciation of Viewers

إعداد الطالبة

سعدية محسن عايد الفضلي

إشرف سعادة الدكتور

عبدالعزيز علي الحجيلي

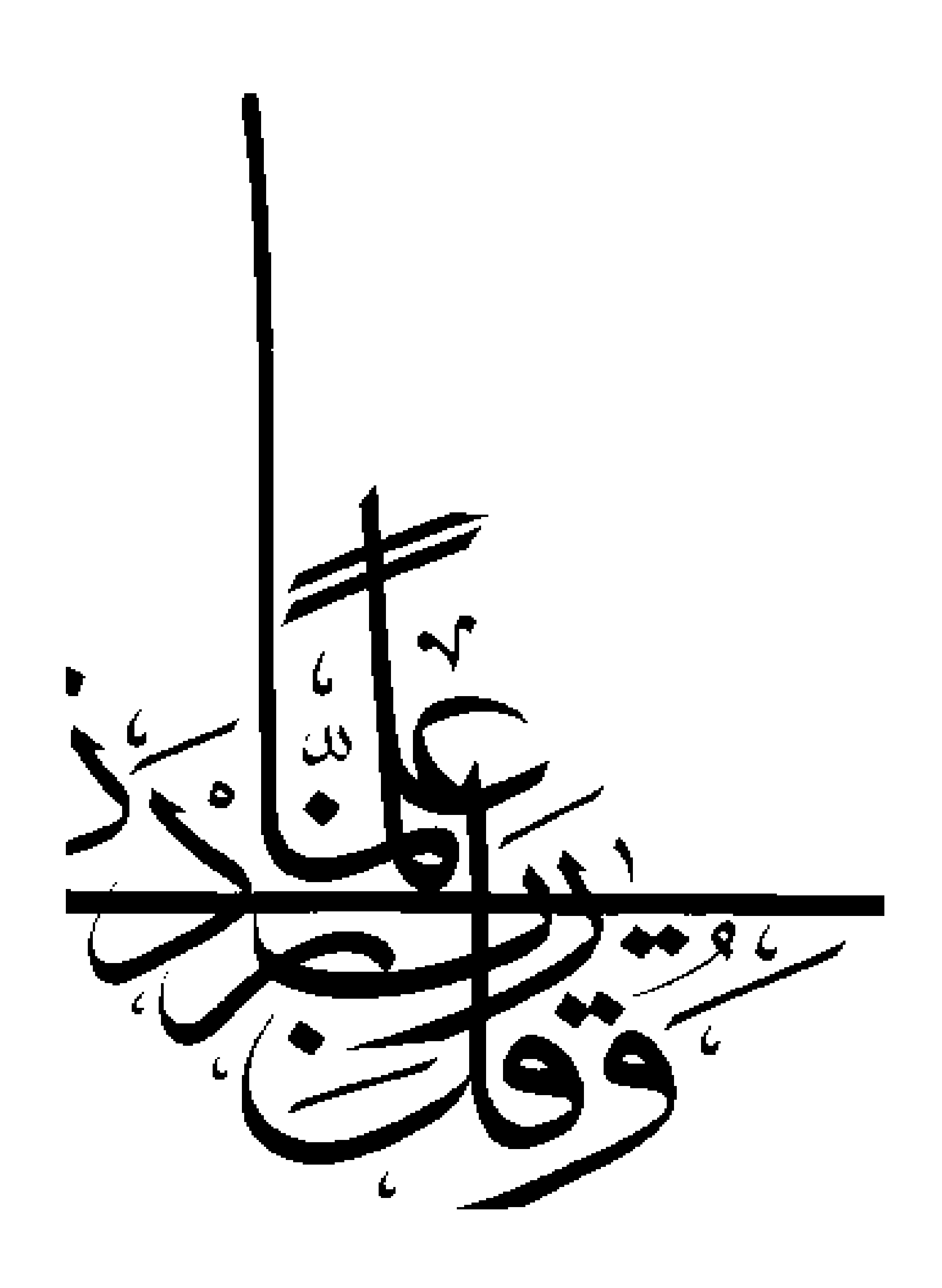
رئيس قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى

دراسة مقدمة إلى قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى

كمتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية

١٤٣١هـ - ٢٠١٠ م




وقل رب زدني علما

ملخص البحث

عنوان البحث : ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي .

اسم الباحثة : سعديه محسن عايد الفضلي .

أهداف البحث : استهدف البحث ما يلي :

١- توضيح مقومات الصورة وقيمتها التعبيرية والجمالية .

٢- توضيح كيفية القراءة البصرية للصورة الفنية .

٣- تنمية الرؤية البصرية لدى المتلقي من خلال الصورة .

٤- توضيح مدى تأثر التذوق الفني بمقومات الصورة الفنية .

منهج البحث : استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي ، المنهج الوصفي القائم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث . المنهج التحليلي الاستنباطي لما أوردته الأدبيات الفكرية والاجتماعية والنفسية ذات العلاقة وصولاً لنتائج البحث .

وجاءت أبرز نتائج البحث كالتالي :

١- أن للصورة دوراً إيجابياً في تنمية التذوق الفني لدى المتلقي .

٢- أن للصورة دوراً إيجابياً في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي وتشكل فكره الفني والجمالي والثقافي .

٣- أن الصورة أداة إتصال فاعلة وعالية التأثير المعرفي والثقافي والجمالي والعاطفي .

٤- أن للصورة دوراً إيجابياً يساعد على تنمية الحس الجمالي لدى المتلقي .

٥- أن للصورة مقومات يمكن تذوقها من خلالها .

٦- ضرورة دراسة الجوانب الفنية والثقافية والنفسية والاجتماعية عند إعداد الصورة الفنية .

٧- أن قراءة الصورة الفنية وسيلة لاكساب مهارات النقد والتذوق والتحليل الفني .

وجاءت أبرز توصيات البحث كالتالي :

١- ضرورة إجراء دراسات تتعلق بتحليل الصور واكتساب مهارات قراءة الصور الفنية .

٢- ضرورة إجراء مزيد من الدراسات التي تظهر أهمية الصورة والتعمق في توظيفها في تنمية جوانب متعددة كالجوانب الاجتماعية والفكرية والنفسية .

٣- بناء برنامج لتدريب طالبات قسم التربية الفنية بالجامعة على مهارات قراءة الصور وطرائق توظيفها بأساليب فعالة ضمن المقررات المقدمة لديهن .

٣- ضرورة الإلمام بالتطورات المتسارعة في تقنيات الاتصال ودور الصورة في الاعلام الحديث وعصر متغيرات العولمة .

٤- ضرورة وضع معيار بصري تشكيلي لتوزيع الإضاءة للصورة الفنية لتحقيق التأثيرات الإيجابية لدى المتلقي .

٥- عدم تجاهل التحديات الشكلية في مجال الفنون البصرية لأنها تساهم بشكل فعال ونشط في جذب اهتمام المتلقي .

٦- ينبغي الاهتمام بما تحمله وسائل الإعلام المختلفة من وسائل إيجابية وسلبية تلقي بظلالها على المتلقي إما إيجاباً أو سلباً .

Abstract

Research title: Image Culture and Role in Enriching Aesthetic Appreciation of Viewers

Researcher: Sadiyah Mohsin Al-Fadhli

Research goals:

1. To illustrate the components and expressive as well as aesthetic value of image
2. To illustrate how the process of visual reading of an image is done.
3. To increase the viewer's vision through image.
4. To show the effect of aesthetic appreciation for the components of an aesthetic image.

Research Methodology: The researcher used the analytical descriptive method. The descriptive method depends on collecting information and data from relevant sources and references to design the theoretical framework of the research while the analytical method relies on social and psychological literature in the same field.

The results were as follows:

1. Image plays a positive role in increasing viewer's aesthetic appreciation.
2. Image plays a positive role in bringing out cultural and intellectual aspects that contribute to demonstrating the viewer's creativity and form his/her cultural, aesthetic, and artistic way of thinking.
3. Image is an interactive communication tool which affects emotional, aesthetic, cultural, and intellectual values.
4. Image plays a positive role in helping increase viewer's aesthetic appreciation.
5. Image has components that can be aesthetically appreciated by viewing the image.
6. It is necessary that we study social, psychological, cultural, and aesthetic aspects of artistic image preparation.
7. Reading an aesthetic image is a tool through which we can gain the skills of criticism and aesthetic analysis and appreciation.

The most important recommendations were:

1. It is important that more studies should be conducted on image analysis and how to gain the reading skills of aesthetic images.
2. It is important that more studies should be conducted on the importance of image and how to use it to develop psychological, intellectual, and social aspects.
3. A training program for Art Education Department female students should be built and students should be trained on image reading skills and how to use images effectively. Such skills should be incorporated in the curricula.
4. It is important that students should keep abreast with rapid latest developments in communication technology and the role of image in modern media and globalization era.
5. A visual standard should be suggested for distributing lighting to aesthetic image to achieve positive impact on the viewer.
6. Challenges of visual arts should be focused on as they contribute effectively to attracting the viewer.
7. It is important that more focus should be given to positive and negative aspects of different mass media as such aspects have either negative or positive impact on the viewer.

الإهداء

إذا كان الأهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء .... فالاهداء إلى معلم البشرية ومنبع العلم محمد صلى الله عليه وسلم ...

إليك يامن أحمل اسمك بكل فخر .... يامن أفتقدك منذ الصغر ... يامن يرتعش قلبي لذكرك ... يامن اودعتني لله والدي كم تمنيت أن تكون معي في هذا اليوم .... لأهديك حصيلة جهدي في هذا البحث .... إلى روح أخي الحبيب رحمه الله ...

إلى ينبوع الصبر والتفاؤل والأمل إلى كل من لي في الوجود بعد الله سبحانه وتعالى ... أمي الغالية وإلى أخي الغالي عادل .... إلي من أرى التفاؤل بعينها ... والسعادة في ضحكتها ... إلى الوجه المفعم بالبراءة ... يامن لمحبتك أزهرت حياتي وأشرقت أيامي ... إلى الروح التي سكنت روحي ... إلي ملاكي ابنتي وأختي وصديقتي الصغيرة .... حنين ... إلى من زينوا حياتي بوجودهم وكان وجودهم معي بهجة عمري ...إلى أبناء أخي وليد ووسيم ...

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي من تحلو بالوفاء والعطاء ... إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت وبرفقتهم تحلو حياتي وأيامي ... إلى من عرفت كيف اجدهم وعلموني أن لا اضيعهم ... صديقاتي ... وفاء وهوازن ....

أما الشكر الذي من النوع الخاص أتوجه به إلى من تخلوا عني .....

الشكر والتقدير

من خلال هذه الأسطر المتواضعة أود أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى رئيس القسم سعادة الدكتور عبدالعزيز الحجيلي لما أبداه من توجيهات فله جزيل الشكر ولتقدير . وإلى سعادة الدكتور الفاضل احمد الغامدي لما أبداه من توجيهات فجزاه الله خير الجزاء .... وأتقدم بخالص الشكر والتقدير للدكتورة / سلوى محمود ، على الوقت الذي خصتني به والجهد والخبرة فجزاها الله خير الجزاء .... إلى أستاتذتي وأستاذاتي بقسم التربية لفنية إلى أعمدة العلم والمعرفة الذين خطوا لي وللآخرين صفحات الإبداع إلى من علموني ... ولكن هل يستطيع أحد أن يشكر الشمس لأنها أضاءت الدنيا لكني سأحاول رد جزء من جميلكم بأن أكون كما أردتموني إنسانة ... مجتهده في طلب العلم والمعرفة راقية بخُلقي ... أشكركم جميعكم على جهودكم . كما أتوجه بالشكر الجزيل والعرفان والتقدير للجنة الموقرة سعادة الدكتور حمزة باجوده وسعادة الدكتور أحمد الغامدي لقبولهما مناقشة الرسالة والتكرم بإبداء النصح والملاحظات التي لا غنى لطالب العلم عنها ...

كم هي رائعة الحياة حينما يظللها التوفيق بالله سبحانه وتعالى ...وحين تفوح أزهارها بإريج العلم والمعرفة ... تتهادى حروفي وترسو على ضفاف العرفان بالجميل وتسطر عبارات من الشكر والتقدير بعدد قطرات المطر ... وألوان الزهر ... وشذى العطر ... إلى الدكتوره الفاضلة أنتصار سعد ... إلى كل من انار الدروب بالعطاء ... وحقق معاني الجمال ... وتسامى بذوقه واخلاقه .... فأعطى الحياة معنى وقيمة ... الدكتوره الفاضلة ليلى سلاغور والدكتوره الفاضلة اميرة عبدالرحمن ...

إليك يامن تعطرين كل من حولكِ بشـــــــــــــذاك ... وتمتعين ناظر كل من حولكِ بحسن عطائك ...أنا لا أملك إلا أن أقدم باقه من أحرف الشكر والثناء الجزيل إلى الغاليات رابحة العنزي وفاطمة المطيري من الكويت ....إلى الأستاذه فاطمة وارس والأستاذه نجلاء قاضي ... إلى كل من ساندني ووقف إلى جانبي لهم مني جزيل الشكر والعرفان ... والدعوات بالسعادة في الدارين .... وأخيرا لا يمكنني التعبير عن مدى شكري وامتناني إلى أسرتي على حجم تحملها لي خلال فترة دراستي وانشغالي في تحضير رسالتي .

محتويات البحث

المبحث الثاني : الثقافة

المبحث الثالث : التذوق الفني

الفصل الثالث : منهج البحث وإجراءاته

الفصل الرابع : تحليل النتائج (٢٤٤)

الفصل الخامس : النتائج والتوصيات (٢٥٦)

فهرس الصور

فهرس الجداول

الفصل الأول : خطة البحث

* المقدمة
* مشكلة البحث
* أهمية البحث
* أهداف البحث
* منهجية البحث
* مصطلحات البحث

مقدمة :

الصورة جوهر الفنون البصرية بما أنتجته من لغة جديدة استحوذت به على الطاقة البصرية لدى الإنسان فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لامرئي بين الصورة ولا وعي الإنسان ، فالصورة هي ملتقى الفنون ، والعتبة التي نقف عليها قبل أن ندلف إلى العالم اللامرئي ، وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية ، أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة ، أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعان الجمالية فأصبحت الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى ، وتذكر مي العبدالله (٢٠٠٨) أن من سمات عصرنا الراهن هيمنة الصورة وسيادتها ، لتكون إحدى أهم الأدوات المعرفية والثقافية والاقتصادية ، والدور المتعاظم للصورة في مجال تواصل البشر ، وهذا لا يعني أن الصورة أمر مستجد في التاريخ الإنساني وإنما يعني تحولها من الهامش إلى المركز ، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من العناصر والأدوات الثقافية . ويضيف الغامدي (٢٠٠٧) أن ذلك يتضح جلياً ونحن نتلقى ونبني مدركاتنا على أعداد لا تحصى من الصور البصرية والذهنية ، مكونة بذلك وعاء شاملاً لثقافة الإنسان وحضارته . وفي العقدين الأخيرين أصبحت الصورة البصرية المدركة بمثابة المكون الأهم والباعث للفعل وردّ الفعل عند الإنسان والصورة كمادة حقيقة تختزن في داخلها المحسوسات الواقعية والخيالية المدرك وغير المدرك منها ، وقد تشكلت من خبرات الإنسان على مر العصور في صيغ ثابته ومتحولة وفي تشكيلات تلقائية وقصدية تؤثر في الأفكار وتعطي للثقافات سماتها وتمدها بطاقاتها الكامنة والتي إما منطقية مرتبطة بفكرة أو دلالية (مادية) مرتبطة بالحس ، ومن خلال الفكر والحس والرؤية يتم تحديد جوهر الصورة ، ويؤكد عبدالحميد (٢٠٠٥) أن ما يمكن أن يُنعت به هذا الزمن بزمن الصورة وعصرها الذهبي بكل سلبياتها وإيجابياتها ، وإن التفكير مستحيل من دون صور كما قال أرسطو فالصور تملأ الحياة العصرية وتفاعلاتها وتجسيداتها تغزو الأمكنة والأزمنة ، وتجلياتها ومظاهرها وأنماطها وأنواعها تعايش الإنسان منذ بدء الخليقة ومن هذا نستنتج أهمية الصورة كما جاء في المثل الصيني (الصورة تساوي ألف كلمة) إن الصورة ليست وليدة اليوم ، إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحديث ، فالحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون صور وهذا ما أكده الناقد الفرنسي (رولان بارت) حيث قال : إننا نعيش في حضارة الصورة . وإذا كانت الصورة جاءت لكسر الحواجز والسدود أمام الجماهير وألغت التمييز الثقافي والطبقي ونشرت الثقافة الجماهيرية بحيث يستطيع أي فرد استقبال الصورة ولا يحتاج إلى رصيد لغوي للفهم والاستمتاع ، فثقافة الصورة اقتحمت إحساسنا الوجداني وتدخلت في تكويننا العقلي ، بل إنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية ، فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير تماما مثلما تدير ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في حياتنا الفكرية والثقافية . ورغم طغيان ثقافة العولمة فإن

لكل مجتمع هويته الخاصة التي يحافظ فيها على عاداته وتقاليده واتجاهاته الدينية والدنيوية من علوم وتربية وثقافة الخ ...

ويشير الغامدي (٢٠٠٧) أن من غايات الثقافة الفنية ثقافة الصورة تحديداً هوالعمل على تعميق الثقافة الفنية بإيجاد نقاط اهتمام وفهم مشترك لأهداف ومؤثرات الصورة على التلقي أو التذوق ولقد أدى ضعف الفهم والوعي المشترك بين تلك الفئات إلى ضعف التعاطي مع ثقافة الصورة الفنية مما أثر سلباً على النظرة العامة للفنون البصرية وعدم إعطائها التقدير الذي يتلاءم مع أهميتها في كونها وعاءً يحوي في داخله ثروات المجتمع الحضارية ناهيك عما يعكسه ذلك من سلبيات على الفكر الفني والذائقة الجمالية وتعد الثقافة الفنية هي الوجه الآخر والأهم للممارسة الفنية في كافة جوانبها إضافة إلى ما تمثله من وعي اجتماعي في زمن لا يمكن الفصل فيه بين الممارسة الأدائية والوعي بها . ويوضح إبراهيم (٢٠٠٧) أن المخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي والجمالي والثقافي بل تحيلها إلى وسيط حواري ممتد ، محدثة غزارة في المعاني والدلالات وحضوراً كثيفاً في المشهد الثقافي والمعرفي اليومي . وفي ظل العولمة التي توظف إمكانيات الإعلام بطريقة محكمة ، فقد منح التطور المذهل في عالم التكنولوجيا ووسائل الاتصال الصورة فرصة نادرة للانتشار والصدارة ، حتى غدا الإنسان المعاصر يعيش في غابة من الصور وغدت الصورة " لغة جديدة " تعلو كل اللغات البشرية ، تستحق التأمل والبحث بوصفها حقلا جديدا من حقول البحث العابر للتخصصات ، فأسقطت عامل السن فهي قابلة للإدراك والقراءة وإن كان بمستويات متفاوته من كل الفئات العمرية ، طفلاً كان أم شاباً أم كهلاً ، وهي تؤثر فيهم جميعاً بدرجات متباينة ، وباعتبارها صناعة تسيطر على قطاع واسع من مجالات العلم والمعرفة والفن والترفيه . ويذكر بخيت (٢٠٠٧) أنه في ظل ثورة المعلومات والقفزات التكنولوجية المتلاحقة ، تغيرت المفردات الأساسية للعمل الإعلامي ، والذي يعتمد بشكل أساسي على الصورة كوسيلة توصيل وتواصل ، كما أحدثت هذه الثورة تغيرات كثيرة في صناعة وثقافة الصورة الإعلامية ، والتي شهدت الكثير من الظواهر الجديدة وخاصة فيما يعرف بالصورة الإعلامية ، والتي تطل على الساحة الإعلامية كمفهوم جديد ، وكوسيلة اتصال جديدة ، ويضيف صادق (٢٠٠٧) أن انفتاح الأفق الإعلامي وتطور التكنولوجيا وسهولة الإنتاج والتوزيع للصورة جعلها قوة كبيرة في التأثير على الرأي العام ، وهنا لعبة الصورة دورا مهما في الإعلام الجديد . ويشير أبراش (٢٠٠٧) أن الفضائيات والشبكة العنكبوتية أسست لثقافة جديدة معممه أي عابرة للأجيال والأجناس والطبقات .

أن التذوق الفني ظاهرة شغلت أجيالاً من المفكرين والفلاسفة منذ أفلاطون وحتى الآن ، وفي قاموس Webster الذي ذكر أن التذوق هو فعل وهو القدرة على تمييز الشئ الجميل من الشئ العادي ، أو القدرة على استنباط كل ما هو جميل في الفن أو الطبيعة ، أو نمو حساسية الفرد ، ويذكر البسيوني

(١٩٨٥ ، ص٩٣) أن كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية . فالصورة تؤثر تأثيرا عميقا في المتلقي ، إنها تترك بصمة واضحة في مخيلته وذاكرته ، وتلعب جمالية الصورة دوراً كبيراً في جذب الانتباه للمتلقي . ويشير قزاز (١٤٢٣ ، ص٧) أن التذوق الفني يكتسب أهميته من خلال الأدوار التي يقوم بها ، ويؤثر بواسطتها في الفنون التشكيلية ، التي تعد جزءاً من ثقافة المجتمع ، فالنقد الفني يتخذ من وسائل الإعلام العامة ، أداة للوصول إلى هدف معين وهو الرقي بالذوق العام في المجتمع ، من خلال شرح وتفسير القيم الفنية في الإنتاج الفني ، والكيفية التي يجب أن ينتج بها العمل الفني ، ويقف في مواجهة التيارات الفكرية المتعارضة مع قيم المجتمع الخاصة ويشير حنوره (١٩٨٥) أن متلقي العمل الفني أو المتذوق يفترض فيه أنه نال قسطاً من تدريب الفكر والأحاسيس لكي ينفعل مع الأشياء ، انفعالاً أقرب أن يكون مبدعاً وإبداعه إبداع داخلي ، وأكد على تشابه خبرة الفنان المتذوق وخبرة الفنان ، ويذكر عطية (١٩٩٥) أن المتذوق عندما يقبل على مشاهدة الصورة أو العمل الفني ، إنما يركز بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان وكأنه ينظر من خلال نافذة قد أعدها له الفنان أثناء إبداعه لعمله ، محاولا أن يعيد في نفسه تسلسل العمليات التقنية والمعنوية والذهنية التي كان قد مر بها الفنان أثناء إنجازه لعمله .أن جهد المتذوق أو المتلقي هو مكافأته الخاصة وهي تحقيق الخبرة وخبرته تنمي نفسها بنفسها ، ويستحضر تذوقاً أفضل . ويذكر الغوثاني (٢٠٠٤ ، ص٣٤) أن التلقي الجمالي في الفنون البصرية يبحث في تحليل الآليات الإبداعية التي تقود إلي فهم المنجز التشكيلي وإدراك بنيته وخصائصه التعبيرية وذلك باعتماد منهجية قرائية تأخذ بعين الاعتبار المعطى الفلسفي والشروط الثقافية والنقدية بوصفها الأدوات الضرورية لبلوغ مسالك التذوق الفني الراقي . وأن الأوان قد حان لكي نكون دقيقين أكثر حول طبيعة الشعور الحسي الفني . حيث يتخذ التلقي الجمالي معنى التفاعل والكشف والتبصر والتواصل بين المتلقي للصورة الفنية بوصفه نصا بصريا مليئا بتفكير فني وجمالي وأسلوب اشتغال وصيغ معالجة تقنية وسنائد مرجعية ومحتويات متعددة وأفكار ومعاني إلي غير ذلك . ومن ثم يكون القارئ ملزما بترتيب المدركات الحسية والخواص البصرية المؤسسة للمنجز الجمالي : اللون ، والشكل ، والملمس ، والكتلة ...إن عملية الترتيب هذه كثيرا ما تقود إلى التعرف على منطلق القراءة باعتبارها عتبه أساسية للفهم والعبور نحو عوالم المنجز التشكيلي الداخلية . فهي بداية الشعور بالمتعة وتذوقها ومتعة القراءة ومتعة الفهم . وهذا يقتضي من القارئ التقاط النقاط المضيئة في الصورة والبحث عن مسالك التذوق الفني كمقدمات ضرورية لفهم بنية الصورة . ولبلوغ هذا المسعى لابد من المرور عبر معابر الحساسية الذوقية باستلهام الأثر وتوليف مناهل الرؤى .

- مشكلة البحث :

تكشفت مراجعة الدراسات السابقة ومراجعة ما كتب عن التذوق الفني ودرجة تأثره بثقافة الصورة لدى المتلقي عن تباين في الرؤى والاتجاهات حول وجود ارتباط بين ثقافة الصورة وبين دورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقين ، كما تكشف عن تباين الرؤى حول حدود هذا التأثير وأبعاده ، وتتلخص مشكلة البحث في السؤال التالي :

- هل تساهم ثقافة الصورة في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ؟ وإذا كانت تساهم ، فإلى إي مدى ؟

ويتفرع منها التساؤلات التالية :

١) ما هي مقومات الصورة الفنية التي يمكن تذوقها ؟

٢)) كيف يمكن توظيف الصورة في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي ؟

٣) ما الدور الذي تمارسه الصورة الفنية في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ؟

٤) ما مدى تأثير الصورة على التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا ؟

٥) ماهي ابعاد ومستويات ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي؟

- أهمية البحث :

قد يسهم البحث في :

١- القاء الضوء على مقومات الصورة التي يمكن تذوقها .

٢- الربط بين الصورة وثقافة الصورة والتذوق الفني .

٣- الكشف عن الأبعاد المختلفة لثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي .

٤- الكشف عن تأثير الصورة على التكوين النفسي والعقلي للمجتمع .

٥- المساهمة في عملية تأصيل فن الصورة .

- أهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

١- توضيح مقومات الصورة وقيمتها التعبيرية والجمالية .

٢- توضيح كيفية القراءة البصرية للصورة الفنية .

٣- تنمية الرؤية البصرية لدى المتلقي من خلال الصورة .

٤- توضيح مدى تأثر التذوق الفني بمقومات الصورة الفنية .

منهج البحث :

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي القائم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث .

حدود المكانية : جامعة أم القرى – مكة .

حدود زمانية : الفصل الأول – ١٤٣٠ هـ .

حدود موضوعية : الصورة الفنية المعبرة ذات الطابع الاجتماعي وهي من انتاج الباحثة .

مصطلحات البحث :

١- الصورة :

مفهوم الصورة لغة : مادة (ص .و. ر) الصورة في الشكل ، والجمع صور ، وقد صوره فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي ، والتصاوير : التماثيل . الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته ، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة كذا وكذا أي صفته . أما التصوُّر فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته ومروره بها يتصفحها ، الخالدي (١٩٨٨) . وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني ، فالتصوُّر إذا عقلي أما التصوير فهو شكلي ، إن التصوُّر هو العلاقة بين الصورة والتصوير ، وأداته الفكر فقط ، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة . و التصوير في القرآن الكريم ، ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل فهو تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل ، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل ، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار ، وجرس الكلمات ، ونغم العبارات ، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور .

مفهوم الصورة في الاصطلاح : لفظة صورة بأنها : إبداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة و إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يَدْرِكُ ما بينهما من علاقات سوى العقل ، وهبه (١٩٧٤) . فالصورة إذاً إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال ، و العقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها . وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مُخَيِّلَة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ، ناقلة إحساس الفنان تجاه الأشياء ، وانفعاله بِها وتفاعله معها . هلال (١٩٧٣) .

أ- الصورة البصرية : يمكن النظر إلى الصورة الفنية على أنها هيئة بصرية ظاهرة لها غاية وتحمل وسائط أو مفردات أو رموز معبرة بغرض تحقيق تلك الغاية أو الهدف ، ويمكن إدراكها أو فهمها بطريقة

مباشرة أو غير مباشرة أرتباطا بما تحمله من قيم ورموز لها دلالات حضارية وثقافية وتربوية . الغامدي (٢٠٠٧) . ويعرفها عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ١٨) وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح . ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما ، على مرآة ، أو على عدسات ، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .

ب- الصورة المتخيلة : يفرق سارتر بين الصورة البصرية العقلية وبين الصورة المتخيلة ضمن مفهوم الوعي بها ، فالصورة البصرية حقيقة واقعية بينما المتخيلة تكون على نحو مغاير للوجود الذي تكون عليه الأشياء لعدم وجودها واقعيا بل كصورة متخيلة وهي بهذا ظاهرة ذهنية كأسلوب أو أداء يقصد بها الوعي ، موضوعه التأملي وهي وعيا تخيلي دون أن تكون وعيا في ذاتها . الغامدي (٢٠٠٧) .

الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة . ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة . والخيال إبداعي وبنائي ، ويتضمن كثيراً من عمليات التنظيم والتحويل العقلية ، ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل . والخيال الإبداعي يشتمل على منظور زمن متفتح ، هذا إذا استخدمنا مصطلحات " ميلتون روكيتش M.Rokeach " ، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد ، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز . عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) .

ج- الصورة الذهنية : أنها الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات بناء على الخبرة المتاحة لهم ، إزاء شخص معين ، أو نظام / دولة ما أو منشأة أو منظمة ، ويمكن أن يكون لها تأثير على حياة الإنسان من خلال الاحتكاك بها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . تركستاني (١٤٢٥) .

٢- ثقافة الصورة :

هي كل ما يمكن تخيله من آثر وانعكاس للصورة ، يُعنى برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصور ودلالاتها ومعانيها وتأثيراتها ، وكيفية النظر إليها كرمز وكوسيلة تواصل وكناقل للمعرفة ، العياضي (٢٠٠٦) وتعرف بأنها منظومة متكاملة من رموز وأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري ، وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة ذاتية وديناميكية ، غراب (٢٠٠١) . وتعرف بأنها مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية ، وفي نفس الوقت

عن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى ، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني وعندما يتم هذا التطوير ، فإن الفرد المثقف بصرياً يمكنه تمييز وتفسير الأحداث ، والعناصر ، والرموز البصرية ، والتي يقابلها يومياً في بيئته ، سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر ، ومن خلال الاستخدام المبدع لهذه الكفايات ، يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض ، ديفيد (٢٠٠٧) . وتعرفها الجمعية الوطنية للتربية : بأنها

المقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية ، وعلى الربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور . ويعرفها هينيش وموليندا وراسيل (١٩٨٢) بأنها : قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة ، وعلى إبداع مثل هذه الرسائل .

٣- الثقافة :

الثقافة لغة : هي مجموعة من الاشكال و المظاهر لمجتمع معين . تشمل عادات ، ممارسات ، قواعد ومعايير كيفية العيش والوجود ، من ملابس ، دين ، طقوس و قواعد السلوك والمعتقدات .

الثقافة إصطلاحاً : حالة الفرد العلمية الرفيعة المستوى .

والثقافة : هي مفهوم شامل وكلي للمسميات والعادات والمعتقدات الروحية والقيم السلوكية المميزة لمجتمع ما ، وهناك من يقسم الثقافة إلى ثقافة اجتماعية وثقافة مادية وثقافة فكرية وتشمل المعتقدات الدينية والفكرية والفنون وتشمل كافة الأنشطة الإبداعية . وتتميز الشعوب بثقافتها ، والثقافات مكتسبة بالمعايشة والتعلم ، فالفرد يتعلم عاداته وتقاليده ولغته الأصلية وقواعد السلوك الاجتماعية بمعايشته لمجتمعه وفي التاريخ المعاصر ونتيجة لتقدم وتطور وسائل الاتصال ، أخذت الثقافات في التمازج والتقارب حتى تكون ما يعرف الآن بالثقافة العالمية والتبادل الثقافي في إطار مفاهيم العولمة . الغامدي (٢٠٠٧) .

والثقافة البصرية تعد جزء من الثقافة العامة وهي مقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية ، والربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور . وهي قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة ، وعلى إبداع مثل هذه الرسائل ، والقدرة على فهمها واستخدامها .

٤- التذوق :

التذوق في اللغة : (ذاق) الشئ من باب قال ذوقا وذواقا وبفتح الذال ومذاقا ومذاقه أيضاً ، وتذوقه أي : ذاقه شيئاً بعد شئ ، وأمر مستذاق أي : مجرب معلوم ، وذاقه ذوقا وذواقا ومذاقا ومذاقة : اختبر طعمه ، وتذوقه : ذاقه مره بعد مره .

والذوق : مصدر ذاق الشئ يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا ، فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما ، (ذق إنك أنت العزيز الكريم) الدخان: ٤٩ ، وهذا من المجاز أن تستعمل الذوق وهو ما يتعلق بالأجسام في المعاني .

التذوق في الاصطلاح : شدة الحساسية للقيم الجمالية ، والقدرة على الاستجابة للأشياء في الفن أو الطبيعة واستنباطها وتمييزها عن الأشياء العادية والأقل جمالاً ، وهو القدرة على تمييز الشئ القيم .

وهو حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النّظر في أثرٍ من آثار العاطفة أو الفكر وهو نمط من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة شئ أو فكرة أو موضوع من الناحية الجمالية . الشفيع (٢٠٠٧) .

وهو فعل وقدرة على التمييز بين الشئ الجميل والشئ العادي ، أو القدرة على استنباط كل ماهو جميل في الفن أو الطبيعة ، أو نمو حساسية الفرد ، بحيث يستطيع أن يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات . والتذوق ملكة تمييز الجمال والتمتع به . أن كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية . البسيوني (١٩٨٥) .

وترمي الباحثة إلى تقريب صورة القيم الجمالية والفنية وما تنطوي عليه من مضمون تربوي (عقلي وانفعالي ومهاري) ، والقدرة على الاحساس بجماليات المدرك البصري وقيمته الفنية . وأن النقد يحتاج إلى أرضية ثقافية متسعة وعميقة . ويهتم بتشكيل السلوك الإنساني جماليا ومعرفيا عن طريق الفن . وهو صفة من صفات الإنسان الباحث عن القيمة فيما حوله من مدركات متجنبا ميوله الشخصية ، وذات رؤية فنية كلية محايدة ، ومن صفات الإنسان السوي الذي يشعر بالجمال في نفسه أولاً وقدرة الله في خلقه في أحسن تقويم .

الفصل الثاني : أدبيات البحث

أولاً : الإطار النظري .

* المبحث الأول : الصورة الفنية .
* المبحث الثاني : الثقافة والاتصال .
* المبحث الثالث : التذوق الفني .

ثانياً : الدراسات السابقة .

المبحث الأول : الصورة الفنية

١. تعريف الصورة وأنواعها .

٢. نشأة الصورة .

٣. الأيقونة أو الحوارية البصرية .

٤. تحولات الصورة في ظل المتغيرات الثقافية .

٥. الثقافة من خلال الصورة الفنية .

٦. قراءة الصورة الفنية .

٧. الصورة الفنية والتصميم .

المقدمة

الله هو المصور ، أبداع كل شئ خلقه ، خلق الإنسان من طين وصوره كيف شاء ، وركبه في أحسن صورة وعلمه رسم الصور ، والتعبير بالصورة ، وتصميم الصورة وقراءة الصورة ، وتذوق الصورة . أن الصورة هي أول الفنون البصرية التي خلقت لغة جديدة استحوذت بها على طاقة البصر ، فاعتقلت مكوناته وأدائه ووظيفته ، فغيرت حياة العالم ، فشهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية . أن الصورة اليوم هي لغة عصرية باتت تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة ، فثقافة الصورة تستند على التطور التقني وتكنولوجيا المعلومات ، وتعد الصورة إحدى أهم وسائل التعبير عن الأفكار والمفاهيم وخلجات النفس الإنسانية ، وتفوق قوة تأثيرها الكلمات ، والتعبيرات ، والعصر الذي نعيشه هو عصر الصورة . وذلك بتحول مكانة الصورة ومركزها من الهامش إلى بؤرة التركيز والأهتمام وذلك لما أصبحت تمتلكه من قوة التعبير والإيحاء ومن ثم التأثير بما يدور في قسماتها ، فالصورة قوة إتصال بالغة الثراء إذا ما أحسن بناؤها وتوظيفها ، ومصدر قوتها يكمن في كونها بمثابة نص مفتوح على اللغات قاطبة وأنها ثرية بقدر ما يسمح بقراءات متعددة .

إن إختيار عناصر التصميم ومبادئه يجعل البصريات المستخدمة والصورة خصوصاً أكثر فعالية إلى أقصى حد ممكن ، وهي تيسر وتساعد على فهم الأعمال البصرية ومن ثم تذوقها ، بالإضافة إلى ما تحمله في طياتها من هدف ورسالة . فالفنان البصري يضيف إلى ذلك وعيه بذاته وبثقافته وبالثقافات الآخرى وبالتطور التاريخي للفنون وبما يدور في مجتمعه وبأهمية الفنون البصرية في تطور الحضارة الإنسانية وبالتالي يحدد ما يريد المصمم من المتلقين نتيجة لتلقيهم للصورة .

مفهوم الصورة في اللغة والقرآن الكريم :

أننا عندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى (الصورة) ، فإننا نجد : المُصَوِّر : من أسماء الله تعالى ، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها ، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها ، ويوضح ابن منظور (ص ٢٥٢٣) بعض منها ، تصورت الشيء : توهمت صورته ، فتصور لي ، قال ابن الأثير **:** الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته ". وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي ، والفيروزابادي ، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة ، أنها تعني الشكل والنوع ، والصفة ، والحقيقة . يقول الأصفهاني (ص ،٣) : الصورة ما ينتقش به الأعيان ، ويتميز بها غيرها ، وذلك ضربان **:**

١) أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة ، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس الصقر بالمعاينة .

٢) والثاني : معقول يدركه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل ، والرؤية والمعاني التي خص بها شيء بشيء ، ويقول (صبح) : فمادة الصورة بمعنى الشكل ، فصورة الشجرة شكلها ، وصورة المعنى لفظه ، وصورة الفكرة صياغتها .

ومن كلام أئمة التفسير ذكر ابن كثير (ص ٣٥٨) أننا نلحظ أن الصورة تعني الخلق ، والإيجاد والتشكيل ، والتركيب ، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله : لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير وإلى فعل التركيب ، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول : إن التصوير تركيب ، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها ، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما..فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب.."والتصوير ليس أمراً جديدا أو مبتكراً في الفن التشكيلي " ، وليست الصورة شيئاً جديداً ، فإن الفن التشكيلي قائم على الصورة – منذ أن وجد حتى اليوم — ولكن استخدام الصورة يختلف بين فنان وفنان ، كما أن الفن التشكيلي يختلف عن الفن القديم في استخدامه للصورة . ويشير عصفور (١٩٨٧ ، ص ٥٤٩) أن دراسة الصورة قد ترسَخت في التراث مبحثاً متكاملاً صدر عن الفكر العربي في تمثل الفن التشكيلي نشاطاً اجتماعياً وصناعة ماهرة وحلل عناصر اللوحة الفنية ، ووازن بين عناصرها التصويرية ، ثم حلل بناءها بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين ، وأشار إلى مصادرها في الذهن وجسد تأثيرها في المتلقي .

تعريف الصورة :

أن بعض القواميس تعطي نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة ، بدءا من الاشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين ، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي وبخاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع ، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها . كما أن هناك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية ، والتي تشتمل على الوصف الحي ، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي ، والرأي أو التصور ، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة ، كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية . ويشير دوبري (٢٠٠٢ ، ص١٧) أن ميتشل ذكر كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة والتفكير بالصورة ، وقد جاءت كلمة إيديولوجيا **ideology** ، كما قال من كلمة فكرة **idea** التي جاءت من الفعل يرى **To see** في اللغة الإغريقية وهو فعل كثيراً ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم **eidolon** أو

الصورة المرئية Visible image والتي هي فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك ، ويضيف أنه يعني الشكل form أو المظهر الخارجي shape . وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة نوعاً من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة ، هكذا ترتبط الأيديولوجيا بشكل أو بأخر بالصور والتفكير من خلالها ، كما يؤكد شابيرو ذلك . ويضيف دوبري (٢٠٠٢ ، ص ١٧-١٨) أن الأصل اللاتيني للمعنى simulacrum إنه الشبح ، وعن معنى imago تعني القناع الشمعي و Idole (صنم) فهي مشتقة من eidolon تعني خيال الموتى وشبحهم ، وفيما بعد أصبحت تعني الصورة والصورة الشخصية ، فالصورة هي الخيال والظل . وكما ذكر ذلك (جان بيير فرنان) أن لهذا الاسم ثلاث معان مترادفة ومتجاورة : صورة الحلم (onar)، والشبح(phasma) وشبح الميت (psyche) هكذا يتسع المدى الخاص بالمصطلح ليتحرك بين التمثيلات الخارجية والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص ، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال أرنهايم . إن ماهو مشترك بين جميع الصور هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا ، والذي تتكون من خلاله ، وكذلك بالطبع الكلي الملازم لها .

يشير ريد (١٩٩٦ ، ص٢٥) أن معنى الصورة هو الهيئة أو ترتيب الأشياء ، وليس صورة العمل الفني بأكثر من هيئته وترتيب أجزائه أو جانبه المرئي ، فإننا سنجد شيئا طالما كانت هناك هيئة . وتتكون الصور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها ، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سماها وولتر ليبرمان " الصور الموجودة في رؤوسنا ". إنها قصص تتضمن غالبا ماهو أكثر من أقسامها المكونة لها ، وهي تكون دائماً في حالة نشاط وبحث عن المعنى ، ولأن الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفظية ، فإن الصور هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا ، والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية ، وهي تمتد من المستوى الذي تقدمة الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها . لهذا السبب فإن فهم طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية ، لكنه لا ينتهي ، كذلك ، بتكون صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا . تمتد كلمة صورة Image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon والتي تشير إلى التشابة والمحاكاة ، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية ، و Image في الإنجليزية ، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون ، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل representation للأفكار والنشاطات في الغرب . ويمكن القول أن الصورة والأيديولوجيا قد شكلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزيقية المتعارضة ، وأن المنزلة الأيديولوجية للنشاط البصري ، كذلك النشاط اللفظي ، لم

تحظ بالانتباه الذي هي جديرة به . فعبر التطور المركب على نحو محير لمصطلح الصورة قام الاستخدام اللطيف أو الحميم لها ، أي استخدامها في السياقات والدراسات الفنية والأدبية والجمالية والتاريخية ...، أن من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، ونحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر . ومصطلح الصورة مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني المحاكاة ، وتوجد معان متقاربة وربما مترادفة مع هذا المعنى نفسه في المجال الاستخدام السيكولوجي مثل التشابه ، النسخ ، إعادة الإنتاج أما في اللغة العربية فإن كلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته ، ولعل المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الإزدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان .

وقد رأى ستولنيتز (١٩٨١ ، ص٢٣٩) أن هناك أربعة معاني للصورة أو الشكل وهي :

١- تنظيم عناصر الوسيط المادي التي تتضمها الصورة أو العمل ، وتحقق الارتباط المتبادل بينها .

٢- أن الصورة أو الشكل ينطوي على تنظيم للدلالة التعبيرية . إذْ أن تنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية للصورة أو العمل ، بل إنه يضفي على الصورة والعمل وحدة أيضا .

٣- كثيرا ما يستخدم لفظ الصورة أو الشكل للدلالة على نمط محدد من التنظيم ، يتصف بأنه تقليدي ومعروف .

٤- ان الصورة أو الشكل الجيد يجب أن تتوفر فيها عناصر وشروط تتظافر جميعا من أجل جلب المتعة والمسرة للإنسان ، ذلك أن الصورة الجيدة تتخذ قيمة جمالية ، وتعكس حيوية وقدرة على مخاطبة المشاعر .

أنواع الصور :

أن هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية أو الصور العقلية الداخلية ، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج ، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي. وقد اختارت الباحثة هذا التصنيف لشموله لمجموعة كبيرة من أنواع الصور والاستفادة منها في إثراء البحث ، ويشير عبد الحميد (٢٠٠٥) إلى أنواع هذه الصور :

١- الصورة البصرية :

يعرفها عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) بأنها أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح . ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما ، على مرآة ، أو على عدسات ، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .

٢- الصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥) أن داخل مجال البنائية في علم النفس ، اعُتبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو الشعور ، وكان المكونان الآخران هما : الإحساسات والانفعالات (أو العواطف) . وكانت تتم معاملة الصورة في سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة ، ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة ، وتعد هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها مكونا من مكونات الذاكرة الخاصة بهذه الخبرة ، وقد نقل هذا المعنى الخاص واستُخدام بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي .

٣- الصورة الذهنية (التي في الدماغ) كما يعرفها عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) بأنها في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية ، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا ، ومن أهمها ما يلي :

أ- إن الصورة الذهنية ليست مجرد حرفية من الخبرة الأساسية ، فليس هناك مايشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من جهاز عرض ، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو " كما لو كانت " هي الصورة الأصلية ، وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط " كما لو " كان المرء يمتلك (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي .

ب- إن الصورة ينظر إليها باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب ، وبهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة ، فمثلا ، يمكنك أن تتصور حيوان " وحيد القرن " وهويقود دراجة بخارية ، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رُئيت من قبل .

ج- إن الصورة الذهنية ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية ، مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا ، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في صورة سمعية أو في صورة لمسية ...إلخ . وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف .

وذكر عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢١) أن ريتشاردسون عرف الصور العقلية بانها :

أ- كل هذه الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية التي :

ب- نكون على وعي ذاتي بها ، والتي :

ج- توجد بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية المقابلة لهذه الصور ، والتي :

د- يمكن أن نتوقع أن تترتب عليها آثار ونتائج مختلفة عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية والإدراكية المقابلة أو المماثلة لها .

٤- صورة الذات والأخر وهذا المعنى من معاني الصور ، ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥) أن مايرتبط في الدراسات الاجتماعية والنقدية بالإتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد (صورتي الذهنية) الصورة التي تشير إلى الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد وهذا المعنى من معاني الصور هو ما يرتبط بما يسمى الآن في الدراسات الاجتماعية والنقدية باسم : صورة الذات وصورة الآخر ، صورتي الذهنية عن النفس الفردية والجماعية وصورتي عن الآخر وصورة الآخر عني ...إلخ

٥- عناصر الأحلام (صور ايضاً) بكل ما تشتمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث .

٦- التخييل Fantasy :

ويشير هذا المصطلح كما عرفه عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه ، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع ، وهو يرتبط بأحلام اليقظة . ويفضل بعض الباحثين التمييز بين التخييل واحلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لا شعورية غالبا وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية .

٧- صور الخيال Imaginary Images :

يعرف عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) الخيال بأنه القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة . ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة . والخيال إبداعي وبنائي ، ويتضمن كثيراً من عمليات التنظيم والتحويل العقلية ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل . والخيال الإبداعي يشتمل على منظور زمن متفتح ، هذا إذا استخدمنا مصطلحات " ميلتون روكيتش M.Rokeach "، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد ، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز .

٨- الصور اللاحقة After Images :

يعرفها عبدالحميد (٢٠٠٨ ، ص ٢٨٣) بأنها تلك التي تتولد لدينا إذا نظرنا مثلاً إلى مربع أسود مرسوم على صفحة بيضاء ثم حولنا نظرنا بعيداً عنه ، فتبقى في أعيننا مربع أبيض لثوان قليلة ، هي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين ، وهو شكل لا يمكننا أن نتحكم فيه أو نعدله ، لكنه يمكن أن يكون موضوعاً لإدراكنا .

٩- الصور الارتسامية Eidetic Images :

يعرفها ريد (١٩٩٦) بأنها نوع من الصور الشبيهة بالإدرك وتختلف عن الصور اللاحقة من خلال استمرارها فترة أطول ، كما أنها لا تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف كي تتكون مثلما هي الحال في

الصور اللاحقة ، ويمكن أن تحدث من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه . وتتعلق تفاصيلها الشديدة الحيوية أكثر بالزمن الحاضر في حين تظل مرئية على سطح خارجي (جدار ، شاشة.…) مثلما يمكننا أن نطلب إلى مجموعة أفراد أن ينظروا إلى مجموعة صور ملونة تُعرض عليهم من خلال آلة عرض سينمائية أو جهاز عرض ونطلب إليهم النظر إلى تفاصيل الصور ، وعندما نسأل هؤلاء أن يذكروا ما تبقي أمامهم أو على حاستهم البصرية من أشكال وألوان الصور بعد استبعادها ، يكون ما يذكرونه من صور وألوان وأشكال ممثلا لمقدار الصور الارتسامية التي حدثت لهم إن مثل هذه الصور هي الأساس في ظاهرة الصور المتحركة السينمائية . إنها أشبه بالإسقاطات المتوالدة عن المثيرات وليست نتاجات للعقل المتنبه الواعي ، ومن ثم فهي يمكن أن تعد مادة مفيدة في التفكير لكنها ليست نوعاً من التفكير . ووجد عالم النفس (جانيش) في دراسته المبكرة حول هذه الصور أن٤٠ % من الأطفال لديهم مثل هذه الصور وأقل من ذلك بكثير موجودة لدى الراشدين ، وفي دراسات العالم (وايلدربنفيلد) W. penfield وجد أن الصور التي كان يدركها المرضى أمامهم قد وصفوها بأنها تشبه مشاهد استرجاعية تذكرهم بمشاهد قد رأوها وعرفوها في الماضي وإنها لا تحضر على سبيل التذكر بل ما يشبه العودة الفعلية للحياة والمعايشة في شكل حي داخل العقل ، وهي لا تشبه الأحلام ولا الهلاوس ، فقد كانوا يدركون الأشياء على أنها موجودة على نحو مباشر في البيئة ، لها خاصية الأشياء الموضوعة الموجودة ، أشياء يمكن استكشافها على نحو نشط مثل لوحة مرسومة أو منظر طبيعي .

١٠- صور الذاكرة Memory Images :

أنها نوع التفكير المألوف لنا في الحياة اليومية ، وقد يصاحب عمليات استدعاء الأحداث من الماضي أو عمليات التفكير التي تحدث الآن في الحاضر ، أو الأحداث والمواقف في المستقببل . ويوضح عبدالحميد (٢٠٠٥) أن صور الذاكرة تتميز عن الصورة اللاحقة والصورة الارتسامية بأنها :

أ- أكثر قبلية للتحكم الإرادي وأكثر استمرارا من الناحية الزمنية .

ب- يقل احتمال حدوث الأخطاء الإدراكية بداخلها في علاقتها بالواقع .

وصور الذاكرة عملية إعادة بناء أو ابتعاث للإدراكات التي حدثت في الماضي ، وغالبا ما يستخدم الأفراد صور الذاكرة لإعادة جمع التفاصيل المنسية . وقد تكون صور الذاكرة خافته وبعيدة وباهتة تماما وقد تكون متمايزة وواضحة إلى حد كبير . وعندما تكون صور الذاكرة حية بشكل خاص فإنها تسمى بالصور الارتسامية والأشخاص ذوو الإمكانية الارتسامية المرتفعة غالباً ما يشار إليهم باعتبارهم يمتلكون ذاكرة فوتوغرافية . والصور الارتسامية أكثر شيوعا لدى الأطفال ، وهذه القدرة تضعف كثيرا مع بدايات المراهقة لدى أغلب الناس ، لكنها تستمر قوية مع بعضهم الآخر ، وكان عالم النفس المشهور " تيتشنر " أنه كان يستطيع تذكر الكتب التي قرأها من خلال عملية تصور بصري متميزة

ودقيقة لصفحات هذه الكتب ولأرقامها.كذلك فإن المهندسين المعماريين وعلماء الرياضيات والراقصين والفنانين والجواسيس يستفيدون في واقع الأمر فعلا من عملية احتفاظهم بصورة ذاكرة حية في أذهانهم.

١١- الصورة الرقمية The Digital Images :

أن تطور الصور الرقمية أدى في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الإنسانية . وتختلف الصور الرقمية عن الفوتوغرافية في أنها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر Computer Generated ، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر . وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة ، وكذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول إليها ، والتعامل معها أو معالجتها ، وتخزينها في الكمبيوتر أو على موقع على الإنترنت أو إنزالها ... ، وهكذا ، يمكننا أن نرى كيف أن كل حقبة زمنية خاصة بتكنولوجيا الصور قد أفرزت مجموعة مختلفة من المحاكاة التي يجري من خلالها تقييم الصور وإدراكها . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٠) أن الصور في الفترة السابقة تعتمد على النسخ الآلي للصور ، كما هي الحال في فن التصوير الزيتي مثلا كانت توضع في مكان خاص ، وتحصل على قيمتها الثقافية من كونها صورة أصلية أو فريدة ، واحدة في نسيجها . أما الصور المنسوخة آليا فقد حصلت على قيمتها من خلال قابليتها لإعادة الإنتاج المكثف ، وإمكان توزيعها بدرجة كبيرة ، وكذلك دورها في وسائل الإعلام الجماهيرية حيث إنها يمكنها أن تنشر الأفكار وتُقنع المشاهدين ، وتعمل على تدوير الأفكار السياسية وإذاعتها . أما الصور الرقمية والافتراضية فقد حصلت على قيمتها من خلال خصائص مثل سهولة الوصول إليها ومطاوعتها ، والقيمة المعلوماتية المعطاة لها . إن كل هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة معا في مجتمعاتنا اليوم ، لذا يسمى عصرنا بعصر الصورة .

١٢- الصور الفوتوغرافية Photography image :

هي الصور التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة ، وقد تكون الصور الفوتوغرافية صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك شكل (١) ، ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٣) أنه قد يتم التلاعب ببعض مكونات الصور الفوتوغرافية لأغراض خاصة بهدف التزييف ، ومن ثم الإيحاء بالصدق .



شكل (١)
http://www.fotosearch.ae

١٣- الصور المتحركة :

يوضح عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٣) أنه ينطبق مصطلح الصورة المتحركة Moving image على نحو مماثل بالنسبة إلى التليفزيون والسينما ، فالفكرة الخاصة برؤية فيلم على شاشة التليفزيون تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي . فإن طبيعة الخبرة الخاصة بصورة الفيديو تختلف عن صورة الفيلم السينمائي بطرائق عدة تشتمل على ظروف منها : ظروف المشاهد ، انتباهه وتوقعه ، التضاد بين النور والظلمة أو الضوء والعتمة ، وحجم الشاشة واستخدامها ، بل حتى في تتابع أو سرعة تتابع الحبكة الدرامية .

١٤- صور التليفزيون Tv.Image :

أنها صور متحركة لكنها تحتاج هنا إلى وقفة خاصة بسبب تأثيراتها المذهلة . أدت التطورات الكبيرة التي طرأت على مجال التليفزيون من حيث الابتكارات والتسويق ...إلخ إلى تحويل التليفزيون إلى أداة أكثر شخصية وأكثر تعددا في أهدافها وأغراضها . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٣) إن القرارات الخاصة بالبرامج الآن تقدم على أساس الخصائص الديموجرافية الفردية (مثل العمر ، المستوى التعليمي الدخل ...) وكذلك الخصائص السيكولوجية (القيم ، والاتجاهات والآراء والاهتمامات) لقد توقفت برامج التليفزيون عن أن تعكس السرد الثقافي العام ، أي لم تعد آلية للسرد المتماسك الضروري أو الحيوي للحفاظ على إحساس أخلاقي Ethos عام مشترك ، وهو إحساس كان جزءا من الإرث الذي أخذه التليفزيون في البداية من السينما . ويظل الاستثناء الوحيد هنا متمثلا في تلك الحالات التي ما زالت يتجمع خلالها أفراد العائلة أو الأصدقاء حول شاشة التليفزيون حتى يتشاركوا في البهجة والاهتمام والحزن .

١٥- صور الواقع الافتراضي Virtual reality :

يعرفها عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٣) بأنها مصطلح صاغه عالم الكمبيوتر جاردن لانير Jardon Lanier لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر بينما هم يعايشون العوالم التي يقوم الكمبيوتر بتخليقها في العلم وفي ألعاب الكمبيوتر ، والتي انتشرت منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين وعبر تسعينياته حتى الآن . إن أنظمة العالم الافتراضي تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من أجل أن تضع جسد المستخدم للكمبيوتر في دائرة من العائد أو التغذية الحيوية Feedback المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها ، وكذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته . ومن الخصائص المميزة لأنظمة العالم الافتراضي أنها تطلق العنان للمشاهد ، أو تحرره من وضعه الخاص في الحيز المكاني المحدد مما يسمح له بالإحساس بخبرة إدراكية طليقة وحرة . ففي العالم الافتراضي يمكن للمرء أن يختار القيام بأنشطة لا يمكن أن يقوم بها في الواقع الفعلي ، أن يقود طائرة مثلا ، أو غواصة تحت البحر ، أن كثير من الصور البصرية توزَّع الآن من خلال الإنترنت ، وعبر ألعاب الفيديو ، والأقراص المدمجة ، وأسطوانات الليزر ، هذه الصور هي عناصر أساسية في الروايات التفاعلية التي يمكن من خلالها الإبحار لخلق مسارهم الفردي الخاص عبر القصة الخاصة في هذه اللعبة أو القرص .

١٦- الصورة التشكيلية :

أنها تتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير الملون وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة . لقد طورت المتاحف أساليبها أيضا للتعامل مع هذه الحداثة فأصبحت هناك أقراص مدمجة موضوع عليها جاليرهات (قاعات عرض) افتراضية من خلالها يستطيع المشاهد أن يتحرك عبر الصور المعروضة في المتحف من خلال الكمبيوتر الخاص به كما لو كان يجول داخل المتحف نفسه ، كما يمكن للمرء أن يصمم متحفه الخاص من لوحات يختارها ويضعها على حاسوبه الخاص . ولكن التفاعل مع اللوحات الأصلية الثابتة مازال خبرة مستمرة ومتميزة موجودة في حياة الإنسان خلال تحديقه في قاعات العرض في الأعمال الفنية التي ينتجها الفنان شكل (٢) ، ويذكر عبدالحميد (٢٠٠٥ ، ص ٢٣) أن الصور التي يشاهدها المتلقون لم تعد مجرد صور ، ولكنها صور تمثل الذكاء التكنولوجي الذي قام بتحويل طرائق الرؤية الإنسانية ذاتها من الأفراد إلى مايشبه الأقنعة المهجنة حيث لا تكمن الهوية في مكان أو موضوع أو شخص بعينه . لقد تحول المشاهد من التعامل " تمثيلات " للأحداث إلى التعامل مع " صور " للأحداث ، أصبحت كأنها هي الأحداث ، فصورة محمد الدرة تعادل عملية القتل ذاتها له . لقد تحول المشاهد من التعامل مع مجرد تمثيلات عقلية للموضوعات والأشخاص والأحداث إلى التعامل الإدراكي البصري معها والذي يوشك أن يكون فعليا ، واقعيا حقيقيا ، ومع أن التكنولوجيا والوسيط الخاص بالصور يقومان بالتوسط بين الصور والمتلقي فإن فئات

التحليل ، والطرائق المألوفة الآن في الحديث عن عوالم الصور ، تجعل عمليات الوساطة أو التوسط هنا كما لو كانت غير مهمة .



" روائع الفن العالمي "
شكل (٢)

مدخل إلى نشأة الصورة :

ذُكر أن أحد أباطرة الصين طلب من كبير الرسامين في القصر محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم . ونحن الذين نعتقد في صمت اللوحات الجدارية لا بد أن نقع تحت فتنة هذه الحكاية . ويذكر دوبري (٢٠٠٢ ، ص٩) أنها حكاية مقلقة بصورة عامة . صحيح أن المنطق الذي يحكمها يحتقر قدراتنا الذهنية ، ومع ذلك فهي توقظ في اعماقنا شكّا غافياً يتعلق بها كحكاية لها حميمية ، عرفت من الضياع أقل مما عرفت من النسيان ، وإذا ما أصاب الأرق أحدا يوما ما فليتأمل ينابيع الماء فسيصبح النوم يسيرا عليه إنها مقولة لليون باتستا ألبرتي . فالإنسان العاقل في القرن ١٥ م كان يؤمن كثيرا بصوره بحيث كان يستطيع سماعها . والماء المصوَّر الذي كان يزعج

الصيني هو نفسه الذي يهدئ من روع الآخر . وفي المثالين معاً ثمة حضور يخترق التمثيل ، إن البصر يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرئي إلى الرائي ، كما أن الصورة تشغل بوصفها سلطة فعلية . وهذه الحكايتان تستثيران فينا حيرات كثيرة ، فالأمر يبدو كما أن الوضع الغامض للصورة لا يكف عن زحزحة أكثر يقيناتنا صلابة . وسواء كانت الصور موحشة أو مخففة عن النفس ، أو كانت مدهشة أو فاتنة ، أو كانت يدوية أو آلية ، ثابتة أو متحركة ، بالأبيض والأسود أو بالألوان ، صامتة أو ناطقة ، فإنها تمارس الفعل وتحثُّ على رد الفعل ، وهو الشئ الأكيد منذ عشرات آلاف السنين . أن السطوة التي تمارسها علينا صورنا تتغير مع حقل الجاذبية الذي تضعه فيه عيننا الجماعية ، ذلك اللاوعي المشترك الذي يبدِّل إسقاطاته تبعا لتقنيات تشخيصاتنا . لذا فإن موضوع الصورة ببساطه شديدة وفي كل عصر حالة معينة للعالم أي ثقافة معينة . وأوضح غاتشف Ghatshef (١٩٩٠ – ص١١- ١٥) أننا نعني بكلمة الصورة ذلك الكل الفني المكتمل سواء أكانت استعارة أم ملحمة . فالعلاقة بين مختلف جوانب الصورة ، أي بين الحسّي والعقلي ، بين المعرفي والإبداعي ، إنما تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر . كما أنها ترتبط بهذا النمط أوثق ارتباط لقد تشكلت مقدمات الصورة قبل ظهور الصورة الفنية ، أي بمعناها الاصطلاحي ، بزمن طويل . تماماً مثل ما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن . فعندما يظهر الفن والأدب نجدهما يتوهجان بنور الإبداع الحقيقي ، إذ ليس من باب المصادفة أن معالم ثقافة ما قبل التاريخ ، كلها تقريباً تلاقي فهما لدى الإنسان المعاصر ومن الوجهة الجمالية في المقام الأول . إن العلم ، أي الفكر المنطقي ، لا يستطيع أن يستوعب "التخيلات الخارقة" واختلافات الإنسان القديم . اللامعقولة وخرافاته ، في حين يفتح الفن صدره لاستيعاب الأساطير والخرافات والافتراضات الساذجة حول الكون ، فليس عبثاً أن تحتفظ الإنسانية اليوم بثياب الإنسان القديم وأدواته في متاحف فنية . فوقائع حياتنا وتعاملنا اليوم تنطوي على حقيقة علمية - نظرية عميقة - تشهد أن مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية . إن أولى لحظات العمل والوعي هي في الوقت نفسه استيعاب وإدراك جمالي للعالم . وبهذا المعنى تكون الصورة عريقة في القدم أيضاً ، شأنها شأن العمل والوعي . وتقوم الصورة على أساس وجود صلة وتشابه . لكن ما الأشياء التي نصل بينها ونقيم بينها تشابهاً ؟ إن اللون الأحمر لنجمة أو لكوكب كان يذكرّ الإنسان القديم بالدم ، وينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري ، كذلك شبّه شعراء الشرق الحبيبة بالمرجان والبدر ، وكل ذلك كنيات تصويرية مصغرة تربط بين الطبيعة والمجتمع والعكس صحيح . بيد أن هذه الصلة ليست على الإطلاق ، حكراً على الفن والصورة ، إذ إن التناقض بين المجتمع والطبيعة يكمن في أساس مجمل التاريخ البشري بينما يظهر العمل والإنتاج بوصفهما وسيطاً أو تبادلاً للمواد فيما بينهما . وكل ما ينتجه العمل والوعي هو صورة لهذه الصلة ؟ فالحجر الذي كان الإنسان القديم يقذف به الوحش لم يعد إحدى ظواهر

الطبيعة . لقد جهد الإنسان عبر مادة الطبيعة وبواسطتها ، فعل فكرته وإرادته أي مخططه الذي ارتسم قبل ذلك في وعيه . و لم يعد جوهر ذلك الحجر المقذوف كامناً في خواصّه الطبيعية (الثقل ، الحجم الشكل) بل في وظيفته الاجتماعية ، في قيمته كوسيلة للقذف ، أي كتجسيد وبالأحرى فإن خواصّه الطبيعية الموضوعية لا تظهر للوعي إلاّ في ذلك الوقت ، وفي الكيفية الضرورية بالنسبة للفعل الاجتماعي – الإنساني فحسب – بهذا المعنى تكون بنية المجتمع في كل لحظة مفتاحاً لمنهج فهم الطبيعة وكل ثمرة من ثمار النشاط الإنساني ومن بينها بنية الصورة . فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الصورة الفنية هي تركيب دائماً ، أي فكرة – مادة – فعل أمكننا أن نتتبّع صيرورة هذه اللحظات (الجوانب) منفردة :

١– ظهور الصورة بوصفها شكلا وبنية ووعي .

٢– ظهور الشكل المادي للصورة الفنية ، أي من الفعل إلى الصورة .

أن البحث في طبيعة الصورة لا يمكن أن يستمر إلا إلى حد معين ، وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون ، حيث يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة ، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية . فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين ، ولا السهل اللين ، ومن قال ذلك ، فقد احتجبت عنه أسرارها وجمالها المكنون المستتر ، وروحها المتجددة النامية ، وليس لها — كما عند المناطقة — حدود جامعة ولا قيود مانعة ولا بد لنا من الوقوف على الأسباب التي أدت إلى خفاء ذلك المصطلح المراوغ ، ومنها :

– الصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة ، والتطور الحادث في كليهما — وفي الفنون عموماً — لا يلغي القديم بل يتعايش معه ، ويسير بجانبه .

– لأن للصورة دلالات مختلفة ، وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر .

– ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع ، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه ، أو تحديده دوماً ، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للتفرد والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة .

– كثير من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرهما للصورة في عبارات فضفاضة غير منطقية ، وحاول تطبيق تلك النظرة قسراً على النصوص العربية ، وليستنطق النص ما لم يقله ، وما لا يحتمله ٠ وليس المقصود من ذلك تثبيط الهمم ، بل استنهاضها لتغوص وراء استكناه خبايا هذا المصطلح المحبب المراوغ الذي أصبح " يعني كل شيء لكل الناس " .

وأشار منرو (١٩٧٣) إلى أن مبادئ الكتابة قد نشأت في مرحلة العصر الحجري الحديث للحياة القروية ، وذلك في صورة رموز تصويرية إيديوجرافية بسيطة كانت تخدش أو ترسم على الجص أو الفخار ، وربما كان لهذه الرموز معان سحرية فضلا عن أنها كانت تزخرف الجدران وتميزها . وقد يكون ميلاد الصورة بمعناها التقني قد بدأ في موقع جغرافي غاية في الغرابة ، و لم يفسر هذه الدلالة علماء

الإنتربيولجي وفلاسفة الجمال حتى هذه اللحظة . ويضيف منرو أن بدايات الفن البسيط قد ظهرت في ثقافة العصر الحجري القديم ، وتدل بعض الأشياء على وجود اهتمام جمالي بالشكل والزخرفة يسمو فوق الاحتياجات النفعية البحته ، فإن النوع البسيط قليل التطور شرط ضروري لظهور الأنواع المعقدة الراقية التطور . ويذكر عبدالحميد (٢٠٠١ ، ٢٢) أن أرسطو قام بفلسفة الصورة على أساسين هما :
١- علة العلاقة بين الصورة والمادة ، فالجوهر يمثل بالنسبة للكائن ، ماتمثله الصورة بالنسبة للمادة ، فلا يمكن تصور وجود صورة بدون مادة ، كذلك لايمكن تصور وجود كائن ملموس واقع بدون جوهر .
٢- أن الصورة تعطي للمادة شكلها المتميز ، والجوهر يعطي للكائن الملموس هويته الخاصة .

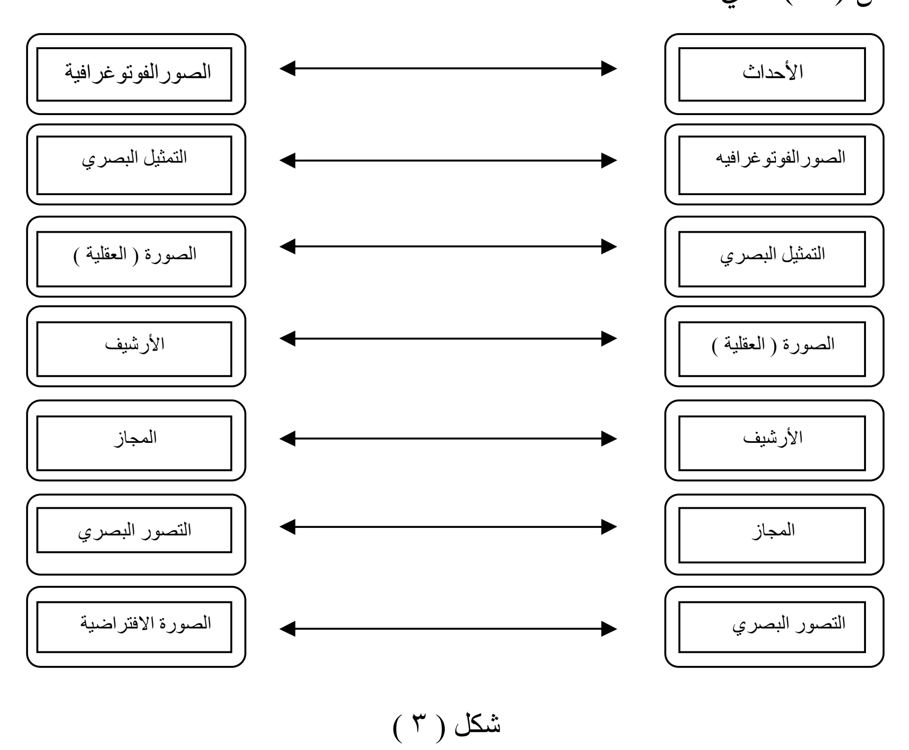
الصورة والعولمة وتحولاتها في ظل المتغيرات الثقافية :

يعد مفهوم العولمة من أكثر المفاهيم تداولا على الصعيد العالمي في الأدبيات السياسية والإقتصادية والثقافية ، العولمة في اللغة تعني تعميم الشيء وتوسيع دائرته ليشمل أرجاء العالم برمته . العولمة قد تكون تغيراً اجتماعياً ، وهو زيادة الترابط بين المجتمعات وعناصرها بسبب ازدياد التبادل الثقافي فالتطور الهائل في المواصلات والاتصالات وتقنياتهما ، ارتبط بالتبادل الثقافي والاقتصادي الذي كان له دوراً أساسياً في نشأتها . والمصطلح يستخدم للإشارة إلى شتى المجالات الاجتماعية الثقافية الاقتصادية . والعولمة هي التي استغلت الصورة ، فهي موجودة قبل العولمة . الصورة ليست التلفزيون فقط ، فهي موجودة في حياة الإنسان قبل أن توجد العولمة . لكن فضل العولمة أنها اكتشفت أن الصورة لها تأثير أكبر ، وتنتشر أسرع ، ووسائل الميديا والتقنيات الحديثة ساعدت على انتشار الصورة وساعدت على تأكيد العولمة . الإعلان موجود أيضا ولكنه لم يكن بهذه السعة والانتشار أو بهذه القدرة على التأثير وهو مرتبط بعصر الاستهلاك ومرتبط بالعولمة ، بشكل متداخل ، وعصر الاستهلاك كان موجودا قبل الانتشار الكبير للصورة . بعض الناس يعتبرون رحلات التجار القديمة نوع من العولمة . انتشار التجارة المراسلات القديمة وغيرها ، ولكن هناك اختلاف ، ليس في الكم بل في الكيف أيضا ، فالميديا لعبت دورا خطيرا جدا .

ويذكر عبد الحميد (٢٠٠٥ ، ص ٣٥٩ – ٣٦٥) أن ما يحدث في ثقافة الصورة الآن هو محصلة للثورة التكنولوجية وهو حدث يقارنه بعضهم باكتشاف الكتابة ، وميلاد فن التصوير الزيتي ، واختراع التصوير الفوتوغرافي . إنه ميلاد لأداة جديدة ولقد اتضح ، في ضوء هذه الثورة الخاصة بعالم الصورة أن التكنولوجيا القديمة (الكيميائية والبصرية) هي تكنولوجيا محدودة وارتجالية ، في حين تحمل التكنولوجيا الإلكترونية الجديدة وعودا بتدشين حقبة جديدة من الحرية والمرونة في خلق الصور . إن هذا يرتبط بذلك الإحساس الخاص بأن التصوير الفوتوغرافي قد يكون تصويرا مقيدا من خلال النزعة الواقعية الملازمة له ، وأن الخيال الفوتوغرافي خيال محدود لأن كل ما يطمح إليه صاحبه لا يتجاوز مجرد

التسجيل للواقع . أما في المستقبل فإن الكفاءة المتزايدة على التعامل مع الصور والتلاعب بها ستمنح فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة أكبر على التحكم في الصورة ، وإن القدرة على توليد الصور من خلال الكمبيوتر ، ومن ثم صناعة صور مستقلة عن المراجع أو الموضوعات المحال إليها في الواقع هي قدرة ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتوغرافي خيالا أكثر حرية بدرجة كبيرة . لقد أدى التطور السريع خلال أقل من عقد من الزمان في أساليب الرسم والتصوير بالكمبيوتر إلى نوع من التشكيل السريع والمتلاحق للعلاقات بين الشخص الملاحظ وأشكال التمثيل التي تقوض أركان كل تلك المعاني الراسخة التي ترد إلى أذهاننا عندما نتحدث عن شخص قائم بالملاحظة ، وعن موضوعات يجري تمثيلها من خلال الصور . إن أشكال الصورة المولدة من خلال الكمبيوتر وانتشارها قد أعلنت عن الحضور الكلي لعملية غرس الصور أو المساحات البصرية المصنعة على نحو مختلف جذريا عن تلك الخصائص المميزة للسينما والتصوير الفوتوغرافي والتليفزيون .

أن الإنسان يمكن الآن أن يلتقط صورة بكاميرا فيديو رقمية ، ثم ينقل هذه الصورة إلى جهاز الكمبيوتر ثم يغير في بعض خصائصها ، مثل ألوان الأشكال الموجودة فيها ، أو خلفيات هذه الأشكال ، ثم يمكنه أن يطبع هذه الصورة فيحولها إلى صورة فوتوغرافية ، أو يرسلها من خلال الإنترنت إلى إصدقائه أو أعدائه ، أو يرسلها إلى جهاز تليفونه النقال ....إلخ . وذكر عبد الحميد (٢٠٠٥ ، ص ٣٢- ٣٤) إن صورة فوتوغرافية تصور عائلة تغادر فيينا عند بداية الحرب العالمية الثانية هي صورة استخدمها رون بيرت لتقديم تصوره الخاص حول كيفية تحول الصور الفوتوغرافية إلى صور افتراضية ، ويمثل ذلك الشكل (٣) التالي :



شكل (٣)

أن الصورة ليست تسجيلا تاريخيا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وليست مجرد نسخة مطابقة للحدث . فالأحداث التاريخية غالبا ما فاقت الجهود التي بذلت لتسجيلها وإعادة إنتاجها كذلك التمثيلات للأحداث أيضاً متبقية عنها ، فالكيفية التاريخية الخاصة التي تمثلها هذه الصور لا يمكن تجسيدها على نحو كامل من خلال مجرد التقاط صورة لها . هذه هي معضلة الصور وسر ثرائها . إن الصور تحتاج إلى عدد كبير من الأنشطة العقلية وأشكال الخطاب الأخرى كي يتم تطبيقها عليها ، ومن ثم فإن الحركة تتم على نحو أبعد من المشهد أو الحادث المباشر الذي تجسده الصورة الفوتوغرافية ، وتثار هذه النشاطات والأشكال داخل العقل في كل مرة ينظر خلالها المرء إلى الصورة الفوتوغرافية وتعمل حالات الاندماج مع الصور الضوئية على تحويلها إلى صور عقلية يوحي التحول من الحدث إلى الصورة الفوتوغرافية بوجود علاقة بينهما من دون الحاجة إلى القول بوجود انفصال متبادل بين التاريخ والصورة العقلية ، وفي الوقت نفسه تصبح الصورة الفوتوغرافية تمثيلا وصورة أرشيفية ، إنها تصبح سجلا تاريخيا ، وتوضع مع الوثائق والمستندات ، وتصبح موضوعا للتأويل المتميز تماما ، وربما المختلف عن اللحظة التي تم التقاط هذه الصور فيها . وعندما تتحول الصور الفوتوغرافية إلى صور أرشيفية فإن قدرا كبيرا من الأهمية التاريخية يعزى إليها . إنها تصبح أداة حاملة للتأويل ، ومن ثم تصبح مجازا دالا على الحدث الأصلي . وعندما تتحول الصورة إلى موضوع أرشيفي يتغير موضوعها الزمني الخاص ، وقد تصبح شبكة الحوار وأشكال الخطاب حولها متزايدة . وعندما تتحول الصورة الفوتوغرافية إلى مجاز فإنها يمكن أن توحى بجانب فقط مما حدث إنها تكون أشبه بالأثر الدال على كيفية وقوع الحدث الأصلي ، وسبب حدوثه . وهذه العملية غامضة بدرجة ما وينجم غموضها هذا عن ذلك البعد أو المسافة التي أصبحت موجودة بين الحدث الأصلي وأشكال المجاز اللاحقة المستخدمة في تفسير الأحداث التي أدت إلى وقوع الحدث الذي التقطته الصورة أولا . إن سهولة توافر الصور وتحويلها وإمكان رؤيتها بأي عدد من الطرائق المختلفة ما يحولها إلى حالة قابلة للتصور البصري أو الرؤية البصرية الداخلية Visualization. ويقال إن الصور لا يكون لها صدقها الوجودي ما لم تستكشف خصائصها الأرشيفية والمجازية والافتراضية على نحو كامل . إن هذا يتحرك بعملية التفسير إلى ماوراء " النظرة الأولى " الخاصة بالصورة ، ويتطلب تحولا معينا نحو متاهة المجاز . ولا تُضعف مثل هذه العملية التأثير الانفعالي الخاص بالصور . ويظل جانب من عملية التخاطب صامتا دون كلمات ، ليس معتمداً على الخطاب الذي يقال حول الصورة العقلية المرتبطة بالصورة الفوتوغرافية ، ويكون هناك دائما هذا التوتر الخاص والتناقض بين ما يقال وما تتم معايشته من خلال الصور . إنه صراع يماثل ذلك الصراع الخاص مع اللغة التي تبدو غير كافية في مواقف كثيرة في علاقتها بما تمت مشاهدته أو رؤيته مثلما هو صراع أيضا مع الصدق الإنطولوجي أو الوجودي الخاص مع ما تم تصويره أو التقاطه بواسطة المصورين الفوتوغرافيين .

الأيقونية Iconicity أو الحوارية البصرية :

إن الحوارية البصرية ليست أسلوبا للأداء ، ولكنها عملية تساعد على تجديد الأداء . كما أنها تساعد هؤلاء الفنانين ، والمتلقين أيضا ، على الوصول إلى اكتشافات جديدة حول الصورة الفنية ، أو حول أي أداء إنساني يتم في مجال آخر ، أياّ ما كانت غرابته ، ما دام يبدو صادقا . ومن جوانب الوعي المهمة ، التي تشكل جانبا أساسيا من حياتنا المعاصرة ما يتعلق منها بالصور العقلية ، وكذلك بالقدرة على التصوير البصري .

يشير عبد الحميد (٢٠٠٥ ، ص ٣٢٠ – ٣٢٥) أن الحوارية البصرية هي حضور التفكير بالصور الخاصة بشئ معين ، وكل شئ في الحياة ، خاصة الفنون ، فالفنون في جوهرها هي صور تستدعي صورا تكون بدورها قادرة على إثارة النشاط الأيقوني أو الحواري البصري في عقل المتلقي ، إن الأعمال الفنية تعمل على غرس الصور ونموها وإثمارها في عقول المتلقين ، وتعد أشكال التفكير بالصور الطالعة بفعل عمليات الإنبات والرعاية هي الأساس الذي يتعرف الأفراد من خلاله على الأعمال الفنية ويتذوقونها . هكذا تكون الحوارية البصرية نتيجة لعملية التربية للذوق الفني والجمالي ، وتكون تجسيدا لوجود حالة التفكير بالصور في عقول الفنانين الذين يبدعون الأعمال الفنية وكذلك لوجود مثل هذه الحالة أيضا لدى المتلقين لهذه الأعمال الفنية (الصور الفنية) . إن الحوارية البصرية ليست هي الصور المدركة ، ولكنها تستثير هذه الصور في عقول المتلقين لها من المبدعين والمتذوقين من صور وأفكار ومشاعر وذكريات ودوافع . إن التفكير بالصور هو أحد جوانب الوعي ، والتفكير بالصور هو خاصية وجودية إنسانية ، إنه موجود في البعد البصري ، وكذلك في البعد اللفظي من العمل الفني (الصورة الفنية) ، والوعي ، وفي أي شئ قصد منه أن يكون أيقونيا أو حوارا يتم من خلال الصورة . ترتبط الحوارية البصرية بنشوء صلة عقلية وانفعالية بيننا وبين الأعمال البصرية التي نتلقاها ، ومن ذلك مثلا ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية بخاصة ، والجمالية بعامة أو نتلقاها ، والذي نسميه الخبرة الجمالية ، والتي تحدث فينا تأثيراتها المميزة ، والتي غالبا ما تكون سارة وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية أخرى غير المتعة والبهجة ، مثل الشعور بالاكتشاف والتأمل والفهم ، والتغير المعرفي ، والدهشة والاهتمام ، والتوقع ، والشعور بالغموض ، وحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي ، والتخيل والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه ، والتعاطف وغير ذلك من الانفعالات الجمالية بخاصة إن الحوارية البصرية لا تتعلق فقط بالأعمال الفنية ، بل إنها قد تحدث أيضا عندما نشاهد فيلما وثائقيا ، أو برنامجا حواريا من برامج التليفزيون ، أو تقريرا إخباريا عن حدث مأساوي أو احتفالي ، وهي ليست خاصية مقصورة على مسرح الصورة لكنها صفة مصاحبة له بالضرورة . إن مثل هذه الحوارية البصرية هي من الأمور القابلة للامتداد والتطبيق على أنشطة فنية وإنسانية أخرى عديدة وتعد اللوحات الفنية ، والصور الفوتوغرافية

والنحت والمسرح والسينما ، وبرامج التليفزيون والإذاعة والإعلانات وألعاب الفيديو جيم ، أنشطة أيقونية ، وفي الوقت نفسه فإن القصائد الشعرية والمقطوعات الموسيقية ، وأي أشياء أخرى مدركة بالحواس ، من الممكن أن تكون أيقونية عندما يهيمن التفكير بالصور الخاص بها ويسيطر على المتلقي لها إلى درجة أنه ينسى تماما الشكل الفعلي لهذا الشئ أو ذلك . إن مسرح الصور مسرح يستخدم الصورة والضوء والحركة والأزياء والفنون التشكيلية ...، من أجل جذب انتباه المتلقي واهتمامه ، والوصول به إلى حده الأقصى . إنه مسرح يهدف إلى رفع حالة الإثارة Thrill في الجهاز العصبي للإنسان إلى أعلى مستوياتها ، ويعمل على تنشيط وظائف النصف الأيمن من المخ المرتبطة بالإدراك البصري والحركة في المكان والانفعالات والعواطف والخيال والإبداع والذاكرة إلى مستويات تفاعلية كبرى ويهدف كذلك إلى استثارة حالة البحث عن الإحساسات Sensation Seeking إلى الدرجات العليا أيضا ، إنها حالة ترتبط بالبحث عن الإثارة والرغبة في المشاركة والاستكشاف لخبرات جديدة وكذلك السعي نحو الخبرات العقلية والحسية الخاصة وغير المألوفة . هكذا تلعب العوامل الخاصة بالانتباه والإدراك والدافعية والوجهة الذهنية ، والخبرة السابقة والتحريفات الإدراكية ، وعلاقة الشكل بالأرضية ، ونزع الألفة عن المألوف ، وإكساب المألوف صفة غير المألوف ، والبروز لبعض المثيرات والتراجع لبعضها الآخر ، والإبهار البصري واللوني والضوئي والتكويني ، والحركة بأنماطها والمؤشرات والإيقونات والرموز ، والانتقائية والتوقع والذاكرة وغيرها تلعب دورها الخاص في مسرح الصورة وفي الخبرة الجمالية الخاصة التي تكون موجودة في أثناء عملية التلقي للصورة .

الثقافة البصرية :

أن مصطلح الثقافة البصرية يحوي بين جوانبه مدى واسعا من الأشكال التي تمتد من الفنون الجميلة إلى الأفلام السينمائية الشعبية وبرامج التليفزيون والإعلانات ، وكذلك البيانات البصرية الموجودة في مجالات قد لا يميل البعض إلى التفكير فيها على أنها ثقافية ، ونقصد مجالات العلوم والطبيعية والفنون والطب ، تمثيلا لا حصرا . إن النظرة العلمية هي أيضا نظرة تعتمد الثقافة ، مثل أنماط النظر أو الرؤية الثقافية الأخرى في مجالات الفنون المتنوعة . ويذكر عبد الحميد (٢٠٠٥ ، ص ٣٨ – ٤٢) أنه منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي في أوائل القرن التاسع عشر ، أصبحت الصور العلمية مجالا مهما من مجالات تاريخ التصوير الفوتوغرافي للعلم وتطوره . ومع تقدم الكمبيوتر والتصوير الرقمي في أواخر القرن العشرين أصبحت الصور والأشكال المصورة للبيانات العلمية والقانونية وغيرها تمثل جانبا مهما تقوم من خلاله مجالات علمية عديدة بالتجارب ووصف المعلومات ، وتوصيل الأفكار . وقد كان هذا .بمنزلة التحول العالمي في اتجاه وسائل بصرية لتمثيل المعرفة والشواهد الدالة عليها ، وقد تزايد هذا إلى

حد كبير مع تزايد أهمية الميديا الرقمية كشكل من أشكال تقديم المعلومات وترتبط الصورة بدرجة كبيرة بالثقافة الشعبية وبعصر ما بعد الحداثة ، وقد وصف الفيلسوف جان بودريار الفترة الخاصة بنهاية القرن العشرين بأنها فترة أصبحت الصور فيها أكثر واقعية من الواقع . لقد تجاوزنا الفترة التي كان فيها الإنتاج (النسخ) والتمثيل يمثلان الجوانب الأكثر أهمية فيما يتعلق بنشاط الصور ، وأصبحت هناك صور لا تمثل أصلا محدداً ، وذلك لأنها لا تمثل إلا نفسها .

ويضيف عبدالحميد أن بودريار Powderiar كتب وهو أحد منظري الصور في أواخر القرن العشرين يقول إنه فيما يتعلق بالصور المعاصرة ، إذا كانت هذه الصور تستأثر باهتمامنا وتخلب ألبابنا ، فذلك لا يعود إلى أنها بمنزلة مواقع لإنتاج المعنى والتمثيل ، فهذا لا يعد جديدا ، ولكن لأنها على العكس من ذلك ، هي مواقع للغياب ، غياب المعنى والتمثيل ، هي مواقع تستأثر بنا بعيدا تماما عن أي أحكام خاصة بالواقع الحالي الذي نعرفه . وذكر بودريار ، إن المحاكاة أو المماثلة Simulation هي الأنموذج الخاص بالتمثيل Representation ، فنحن نعيش في ثقافة تسودها تلك الشاشات الوامضة الموجودة في أجهزة الكمبيوتر والتليفزيون ، وهي ثقافة أصبحت أمريكا فيها الأنموذج الخاص بممارسات النظر أو الرؤية العالمية ، والتي تتحكم فيها الصور غير ذات الأصل المحدد Simulacra والخاصة بالصور الافتراضية للوسائط التكنولوجية . وبمصطلحات بودريار فإن الواقعي الفائق أو الأعلى كلمة واحدة قد أخذ مكانة الواقعي ، وأرتفع شأن الصور غير ذات الأصل المحدد إلى حد كبير ، من خلال أشكال الميديا الجديدة ، باعتبارها أشكالا جديدة للوجود ما بعد الحداثي .

- تعريف ثقافة الصورة Image Culture

عرف كل من بخيت (٢٠٠٨) و العياضي (٢٠٠٦ ، ص٧٤ – ٨٣) بأنه مصطلح يُعنى برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصور ودلالاتها ومعانيها وتأثيراتها ، وكيفية النظر إليها كرمز وكوسيلة تواصل وكناقل للمعرفة . ويعرفها غراب (٢٠٠١ ، ص ١٥٤ – ١٥٨) بأنها منظومة متكاملة من رموز وأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري ، وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة ذاتية وديناميكية والثقافة البصرية وفق مفهوم " مالك بن نبي " هي مجموعة الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تعد رأس مال الفرد منذ ولادته ، وهذا المال (الثقافة) يسهم في صنع وإبداع الجديد في مجال الجماليات المصبوغة بطبيعة المجتمع وفلسفته وتطلعاته . ويعرفها ديفيد (٢٠٠٧) طبقاً لتعريف الجمعية الدولية للثقافة البصرية فإن الثقافة البصرية هي :

مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية ، وفي نفس الوقت عن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى ، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني وعندما يتم هذا التطوير ، فإن الفرد المثقف بصرياً يمكنه تمييز وتفسير الأحداث ، والعناصر ، والرموز

البصرية ، والتي يقابلها يومياً في بيئته ، سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر ، ومن خلال الاستخدام المبدع لهذه الكفايات ، يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض . وفي عام ١٩٧٥ راجعت " جوان بلات Joan Platt " كل النظريات والأبحاث الخاصة بالثقافة البصرية بناء على طلب الجمعية الوطنية للتربية National Education Association وكان االتعريف الذي استخدمته " : المقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية ، وعلى الربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور " . وهذا يتشابه مع التعريف الذي قدمه " برادن ، فووكر " Braden , Walker " عام ١٩٨٠ في المؤتمر السنوي الثاني عشر للثقافة فقد بنوا تعريفهما على نظرة تاريخية للتعريفات السابقة كما يلي " لكي تكون مثقفاً بصرياً فلابد أن تكون قادراً على :

١- استخلاص معنى ما تراه .

٢- تكون قادراً على توصيل المعنى للآخرين من خلال الصور التي تبدعها ". وهناك تعريفان مميزان ففي ١٩٨٢م كتب هينيش ، وموليندا ، وراسيل Heinich , Molenda, Russell. كتاب " الوسائل التعليمية وتقنيات التعلم الحديثة " وضعوا التعريف التالي : الثقافة البصرية هي قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة ، وعلى إبداع مثل هذه الرسائل ". وتعد الثقافة البصرية نظرية عامة في السلوك الفني أكثر منهما نظرية في المعرفة ، وإن كانت الرموز والمدركات لا يستقبلها الإنسان ، دون معرفة بها فالشكل معلومة ، وكذلك مفردات العناصر الجمالية . وإن كل شكل يحمل في طياته فكراً ، ورصيداً لحضارة الإنسان . وتخلص الباحثة إلى أن الثقافة البصرية وعاء لخبرة الإنسان على مر العصور في الجماليات ، وتنقسم هذه الخبرة إلي عالمية وإقليمية ، وبمقدار سعة هذه الخبرة يكون العطاء الإنساني والثقافة البصرية ، وهي التطور في الفنون والأفكار والخصائص الذهنية والممارسة العملية والسلوك الحياتي ، وهي تعتمد على ما تقوم عليه الحياة الاجتماعية من عقيدة وقيم وفكر وسلوك .

- الثقافة من خلال الصورة الفنية :

أن الصورة الفنية المعاصرة تسعى إلى تأكيد الثقافة من خلال دراسة الفن ، وتعنى الثقافة في هذا المجال شمول الخبرة ، بحيث إن المعرفة ، والمهارات والاتجاهات ، والمفاهيم ، تتكامل كلها بعضها مع بعض وتنساق في وحدة تؤثر في سلوك الإنسان وتجعل له خبرة خاصة ، وطابعاً فريداً . والثقافة لا تقتصر عادة على المعلومات المنعزلة التي قد يحفظها الإنسان عن تاريخ بعض الأعمال الفنية ، ومكان العثور عليها واسم صانعها ، وما إلى ذلك . وإنما الثقافة أكثر من ذلك ، فهي تعنى بكشف قيم وتهذب الإنسان وتجعل له مبادئ ذات قيمة حينما يسلك ويتعامل مع غيره ، أو يتعامل مع الحياة ذاتها في معيشته ، في فرحه وحزنه ، في أعياده ومآتمه ، في تقاليده العريقة والحديثة . ويذكر البسيوني (١٩٨٥ ص ٣٤ – ٣٥) أن الثقافة الفنية التي تسعى دراسة الفن إلى إكسابها ، تسعى إلى التأثير في المتعلم تأثيراً

شاملاً يؤثر على وجدانه ، وعلى عقله ، وتصرفه ، في شتى علاقاته بالحياة . وقديماً كان معلمو الفن لا يلتفتون إلاّ لجودة النتائج ، ويصرفون وقتاً كثيراً لتخرج مليئة بالمهارات على اختلاف أنواعها ، لكن في اللحظات الحالية لم تعد النتيجة إلا جسماً عارضاً من البصيرة الفنية التي يكونها الفرد في حياته العلمية فالأهم من النتيجة العابرة كيف يرى الفرد الأشياء المحيطة حوله ، كيف يحسّ بها ويتذوقها ويستمتع بها ويفسّرها تفسيراً فنيّاً موضوعياً ملهماً ، يكون له صدى في حياته التي يعيشها . قد يتأثّر المتعلم عند فهمه للسريالية بأن يدرك في حياته أهمية للخيال ، واللاشعور ، وللأفكار المختبئة التي لا تجد سبيلا إلى التحقيق ، وحين ينظر إلى الصورة الفنية التي قد تمكنه من فك طلاسمها بقدرته الثقافية وتجعله يفسر ما صنعه هذا الفنان أو ذاك تفسيراً حسياً واعياً . وإذا لم ينل حظه من الحصيلة الثقافية فإنه قد ينظر إلى الصور الفنية والأعمال الفنية نظرة سطحية ، فالثقافة الفنية تعطي له مفاهيم صريحة مبسطة ، واضحة مفسرة عند إدراكه لها . فالثقافة الفنية إذاً من خلال دراسة الفن في التعليم هي التي تمكن المتعلم من حسن تفسير الأشياء على أسس فنية وجمالية ، ومعرفة واعية بالتقاليد الفنية التي نجح الفنان في إنتاجها عبر العصور ولا يمكن لأي شخص مهما أوتي من الموهبة أن يفسر الصور و الأعمال الفنية ، ويستمتع بها ، ويخوض تجربتها ، ما لم يكن قد ورث في أثناء نموه كثيراً من مقومات التقاليد ، وأصبحت جزءاً من كيانه ، أي : أنه ينظر إلى الصورة الفنية التي أنتجها شخص في ساعة برؤية جمالية مزودة بتجربة فنية لآلاف السنين . لذلك ترى الباحثة إن الصورة الفنية بحق هي أداة الثقافة الفنية وحينما تنجح في رسالتها فإنها تؤكد تلك الثقافة ، وإذا فشلت فإنها تنتج عادات آلية مردّدة ترديداً حرفياً ، لا تُمكن المتلقي من أنه يدرك مغزى حقيقياً للصورة . وإنتاجه الفني يخرج فاقداً للصفات الذاتية المؤصلة التي كان من الممكن أن تعطي كياناً وقيمة لو هضمت التقاليد .

– الثقافة والحدس في قراءة الصورة :

أن المفهوم الذي نعنيه بالنقد الفني هو التذوق في أعلى مستوياته ، ويتصل تذوق الصور بكل ما هو فني أو جمالي فقد يكون موضوع النقد هو العمل الفني ، فإن هذا يعنى أن الناقد يقف أمام عمل إنساني أمام رؤية ، أمام كشف معين . وذكر البهنسي (١٩٩٧ ، ص ١٣) أنه إذا كان موضوع النقد هو الجمال ، فإن ذلك يعني أن نقف أمام صيغة من صيغ الانسجام ، والوحدة والتوازن في طبيعة الأشياء الجامدة والحية ، ففي الأول ينظر إلى الطبيعة من خلال خالقها فهو يبحث عن أسرارها بعقله . أما الثاني فيقف بوعيه أمام إنسان يتجلى من خلال عمله . إن آلية التذوق لا تختلف كثيراً عن آلية الإبداع فالإبداع رؤية جديدة والنقد رؤية صحيحة لهذه الرؤية . أي أن منظور الرؤيتين يجب أن يكون واحدا لكي يستطيع الناقد أن يفهم ويتذوق الصورة والعمل الفني . أن رؤية الناقد هي حدسية ، تماماً كما هو الأمر بالنسبة للفنان . إذا كانت الرؤية الجيدة الأولية هي رؤيته وإذا كان الكشف عن الجمال هو

كشفه هنا يقف الناقد أمام ذاتية الفنان وأمام موضوعية العمل الفني . وذاتية الفنان حرّة طليقة إلا من حدود يفرضها المضمون ، أما الموضوع فهو رؤية أو شكل الرؤية ، وهذا الشكل إما أن ينتسب للشئ خارج الإنسان ، الطبيعة أو الأشخاص ، وأما أن ينتسب لعالم الإنسان الداخلي ، عالم الحلم والخيال والعقل الباطن .

- نسبية القراءة والنقد :

أن الغرض الأساسي من النقد الفني هو غرض تقييمي ، أن الحكم على أي عمل فني أو إنتاج يرتبط أولاً بموقف القارئ المحللّ ، وإذا تحدثنا عن الفلاسفة الكبار فإننا نرى مواقفهم الثابتة تؤثر كثيراً على حكمهم . وبالتالي فإن ما هو فن أو لا فن يخضع إلي نسبية ، ويذكر البهنسي (١٩٩٧ ، ص ١٩) أن الفلاسفة الرومانسيين الألمان وعلى رأسهم " هيغل " يصدرون في أحكامهم عن موقف رومانسي بينما نرى "شوبنهور" يصدر عن موقف الحكم ونرى " نيتشه " يتمسك بموقف أرادة القوة ويعالج " هيدغر" الأشياء من خلال الفكر . وإذا رجعنا إلى " كانط " فإننا نراه يحلل العمل الفني من خلال الوصف الجمالي . وهكذا أيضاً يبدو موقف كانط غير حيادي بمعنى أنه تابع لتقييم مسبق . ولكن كانط يتحدث عن الفن المطلق من خلال الملكية الإبداعية ، وهكذا نرى دائرة الفن محاطة بعنوان الإبداع ، وفي ذلك عودة إلى تعددية الحكم لأن الإبداع تغيير مستمر . ومن جهة أخرى فإن عملية النقد تخضع لموقف الناقد ، فإنها تخضع أيضاً إلى طبيعة الممارسة الفنية لدى كل مبدع أو فنان ، والتي تعكس أيضاً موقفاً يتكون من سيرة ذاتية معقدة ، يدخل فيها التاريخ والثقافة المرجعية الفكرية لدى الفنان ، وهكذا لابد من الاعتراف بتنويع منتجات الفن ، شأنه في ذلك في جميع منتجات الإنسان . وبالتالي فإن قراءة العمل الفني لن تحمل معنى الحسم ، ولكنها تبقى كالفلسفة تحتمل سلماً كثير الأدراج من الآراء والمواقف والحكام .

- تعريف الثقافة البصرية وعلاقتها بالتذوق والنقد

أن الثقافة البصرية في ضوء مفهوم الثقافة هي كل متكامل متشابك يتضمن المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقوانين والعادات ، وكل ما يؤهل الإنسان ليكون عضواً في مجتمع ويبدو ذلك من خلال مظاهر الفنون المختلفة . أي أن ما يثري الذوق ويرتقي به بصرياً ونقدياً ، مجموعه من النقاط يذكرها غراب (٢٠٠١ ، ص ١٥٦ – ١٥٨) فيما يلي :

١- ثراء المعرفة وتنميتها .

٢- مكانة المعتقدات لدى المتذوق والناقد .

٣- مكانة الفنون داخل المجتمع .

٤- وضع الأخلاق في التفاعلات الإنسانية .
٥- القوانين المنظمة للحياة والتي تجعل من الإنسان إنساناً خلقه الله في أحسن تقويم .
٦- مكانة الموروث والعادات داخل المجتمع .
٧- أنظمة التفاعلات البشرية وتأثيرها في الفن .

يرى " **هوايت** " أن الثقافة البصرية هي نظام لظاهرة تنتقل بيسر وسهولة وبين الفئات الإنسانية وتاريخ الثقافة ما هو إلا تاريخ الإنسان عبر آلاف السنين . وما تقدم يؤكد أن الإنسان بخبراته الثقافية هو امتداد لثقافات الأجيال السابقة وتاريخها الطويل ، وتحدد قيمة وسعة هذه الثقافة لدى الفرد وفقاً لقدرته وكفاءته في التفاعل الاجتماعي .

تعريف " **كون** " الثقافة البصرية بأنها محصلة كل التفاعلات ومدخلاتها والتي يحياها الإنسان والتي تنتقل إليه عبر الأجيال من خلال قنوات مختلفة أهمها التعليم بقنواته المقصودة وغير المقصودة وأنظمة التربية وأيديولوجية المجتمعات وفلسفاتها في الحياة .

تعريف " **بدني** " الثقافة البصرية بأنها نتاج تفاعلات المجتمع من أفكار وسلوكيات وتفاعلات ، وإن اكتساب الثقافة عملية معرفية . والإنسان مكتسب دائم للتثقيف بحكم اكتسابه للمدركات والمعلومات والخبرات خلال رحلته الحياتية .

تعريف " **بارسونس** " : تحدث الثقافة من خلال التفاعلات الاجتماعية .

تعريف " **لنتون** " : يرى أن الثقافة هي مجموعة المعلومات المنظمة التي تحقق سمات اجتماعية فريدة تختص بالمكان والزمان .

تعريف " **كروبر** " : يرى أن الثقافة عملية فوق عضوية Superorganis وهي منظومة مستقلة عن الإنسان وهي حقيقة تضع قوانينهما .

تعريف " **لينتون** " : يرى أن الثقافة البصرية هي فن تنظيم السلوك الجمالي المكتسب .

تعريف " **نيللر** " : الثقافة البصرية تتكون من جميع طرائق الحياة التي عبر عنهما الإنسان في المجتمع .

تعريف " **المنتصر** " : إن الثقافة البصرية عبارة عن أنظمة وإنساق معينة سواء كانت سلوكيات بين الأفراد أو العناصر في الطبيعة ، ويتم صهر ذلك من خلال المجتمع وأنظمة التفاعلات الإنسانية بدءاً من الأسرة ومروراً بالأنظمة السياسية والاقتصادية وغيرها .

تعريف " **الحجاج** " و " **عباس** " يرى كل منهما أن الثقافة هي كل ما أنتجته الجماعات البشرية من ماديات ومعنويات ومن ثم فإن الثقافة البصرية تشمل موجهات السلوك الإنساني ، ورقيه وتطوير وتهذيب المدركات البصرية وما يرتبط بها من مصادر في البيئة .

ويضيف غراب (٢٠٠١ ، ص ١٥٢ – ١٥٤) أن الثقافة تعد مؤشر لتحدد مستوى النقد والذوق الفني وسعته . الثقافة لغة : هي التهذيب والصقل للمدركات البصرية ، واصطلاحاً : هي التطور في الأفكار والخصائص الذهنية والوجدانية والممارسة والسلوك لأساليب الحياة . والثقافة هي وعاء يشمل كافة تفاعلات المجتمع ومكوناته هي جزء من الثقافة العامة العالمية . ومن أنظمة الثقافة ما يُعرف بالثقافة البصرية فيما يتصل بالفنون والرموز الحضارية في مفهوم الغرب تعني تراث الإنسانيات الإغريقية والثقافة البصرية هي ثقافة الإنسان ، وهي فلسفة المجتمع . والثقافة البصرية في المجتمع الإسلامي هي ثمرة الفكر والإبداع والعطاء الذي يتحدد بإطار العقيدة وما تؤكده من قيم مصدرها كتاب الله سبحانه وتعالى وهو القران الكريم . وكلمة ثقافة Culture ترجع إلي الفعل اللاتيني Colere يعني الزراعة أو التمجيد ، ومن استعمالاته أيضاً الدرس أو التحصيل العلمي ، فإن غاية التذوق والنقد زراعة الأفكار والأحاسيس الجمالية والعمل على إتحادها ، ويتحقق ذلك من خلال اكتساب المعرفة والمدركات ذات الصبغة الجمالية .

ويرى " **تايلور** " إن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقدرات التي اكتسبها الإنسان باعتباره عضو في المجتمع .

أما " **بيتر هويجران** " فيرى إن الثقافة البصرية هي تجريد مأخوذ من السلوك الإنساني المحسوس ولكنها ليست هي السلوك ذاته .

ويذهب " **تريك** " بأن الثقافة هي كل ما صنعه وحققه الإنسان وأبدعه عقله من مظاهر في البيئة الاجتماعية . وتعتبر الثقافة هي رصيد الفنون البشرية الذي يدعم الرصيد البصري والجمالي للإنسان مما سبق نلخص أن مايثري الذوق والنقد الفني ويرتقي به بصرياً يتمثل باستناده على عدد من المصادر وهي :

مصادر الثقافة البصرية المكونة لخبرة الفرد :

١- التراث الموروث عبر الأجيال .

٢- التراكمات الفكرية والفنية .

٣- رصيد الحضارات وبخاصة الحضارة المعاصرة .

٤- الذاتية الخصوصية للمجتمع أو الأمة .

٥- المتغيرات العالمية والمحلية المعاشة .

٦- حركة الفكر والأدب والفن ، التي تجري في الثقافة مجرى الدم من جسم الإنسان .

٧- حركة الثقافة العالمية المتحركة .

٨- الثقافات الوافدة وبخاصة في مجال الفنون والتي تقود إلى فتح آفاق جديدة من الرؤية .

– الخصائص العامة للثقافة البصرية :

وفي ضوء ما تقدم من تعاريف ومفاهيم حول الثقافة عامة والثقافة البصرية خاصة يحدد غراب (٢٠٠١ ، ص ١٥٩) خصائص الثقافة البصرية في التالي :

- الإنسانية : فالإنسان وحده هو المختص بالثقافة وبإدراك مظاهر الجمال وتقيمها في الحياة .
- الاكتساب : فالثقافة تنتقل إلي الأجيال وعبر الأجيال .
- التراث : ويكتسب الإنسان الثقافة منذ مولده عن طريق الخبرات المباشرة وغير المباشرة .
- التطبيق : وهو ما يجعل الإنسان يتفاعل ويتعايش مع ما يحيط به .
- الشبكية : فالثقافة تتكون من قطاعات أساسية وكل قطاع يتضمن مجموعات مختلفة من العناصر وكل مجموعة عناصر تتصف بصفات واحدة يمكن أن تميزها عن غيرها وإن هذه العناصر تكون شبكة واحدة لا يمكن فصل أجزاء منهما . وإن الحضارة هي التطبيق المادي للتراث الثقافي وهي وليدة هذا التراث الثقافي ويصعب فصل الثقافة عن الحضارة فكل منهما وجه لعملة واحدة .
- التباين : ويعني تنوع المضمون الثقافي في المجتمعات .
- الاستمرارية : فالثقافة تستمر آلاف السنوات وتتغير مظاهرها بتغير الأجيال في المجتمع الواحد ولا يعني هذا أن الثقافة تظل كما بدأت أول الأمر ، دائماً هناك التراكم المنطقي لجزيئات العلوم .
- العضوية وفوق عضوية : وهي تمتد بجذورها في النوع الإنساني فيمارس الإنسان التذوق والنقد ويتفكر .
- الثقافة علنية صريحة وخفيفة مقنعة : تراها في المسكن والملبس وفي أنظمة السلوكيات كشئ ظاهر أما الشئ الخفي فهو المحرك والدافع للسلوكيات .
- الوضوح والغموض والمثالية .
- الثبات والتغير .

الجمهور ووسائل الاتصال وثقافة الصورة :

أحدثت ثقافة الصورة الاتصالية هزات ثقافية ، ويمكن القول إن العلاقة بين ثقافة الصورة والاتصال قديمة قِدمَ التحوّلات التي شهدها تطور الجمهور من خلال (الميديا) عبر وسائط الاتصال ، وحين تصل إلى المتلقي يفك رموزها ويحللها ومن ثم يتذوقها . إن الجمهور يتثقف بثقافة شعبية من خلال هذه الصور مما يقوده إلى مستوى من مستويات الانفصام الثقافي ، بعيدا عن المنظور التربوي والنفسي والاجتماعي . والمطلوب التغيير في طبيعة علاقة هذه الأخيرة بوسائل الاتصال ، باعتبارهم مدعوين إلى تعزيز فرق الإنتاج والتجديد والابتكار داخل مؤسسات الإعلام التي تخوض حاليا حرب البقاء وكسب معركة المنافسة التي يفترضها الإعلام المُعَوْلَم ، لا من حيث اعتبار الجمهور المحدد بأنه حصتهم النهائية بل باعتبار انه الجمهور الافتراضي الذي سيعملون على تربية الأفراد وتنمية قدراتهم ومداركهم ومعارفهم ، كما يلعب دورا في ديناميكية المجتمع لأنه يمكن أن يكون مؤشر تقدّم أو تقهقر اجتماعي هو جملة التفاعلات الناطقة والصامتة على حدّ السواء بيننا وبين أشياء محيطنا فالتلفاز المستقبل والمرسل وهو المستخدم في التسوق من خلال البيت والأسواق الكبرى العالمية وهي تمثل مقوّمات ثقافة مجتمع ما ويشير حجازي (٢٠٠١ ، ص ٥١) أن الثقافة التصويرية بدأت تأخذ مجالها في السياق العام داخل المجتمعات العربية وهو ما يعني أن التواصل ينخرط في جملة القيم التي تنتجها الثقافة ، ويصبح بالتالي الفصل بين الثقافة والاتصال فصلا واهما وقد انتشرت ثقافة الصور المتداولة في هذه الفضاءات مثل دور الثقافة ومكاتب الانترنيت والأندية ودور الشباب والمقاهي والمخيمات والرحلات والفنادق والجامعات وحتى في البيوت وغيرها . إن الحديث عن الثورة الاتصالية كثيرا ما يقود إلى الحديث عن الانعكاسات السلبية لهذه الثورة ، وكثيرا ما ننسى إن هذه الثورة قد شجعت القطاعات الثقافية على النموّ بما قلّص من المسافات بين الشعوب والمجموعات وعلى تقاسم أشكال الإنتاج الفكري والفنّي وفضاءات التثقيف والترفيه والترويح خصوصا بفضل ما أدّت إليه التحوّلات العميقة في مفهوم العمل والأنشطة الملزمة واتجاهات الترفيه وعلاقتها بثقافة الصورة وذلك من منظور تربوي ونفسي واجتماعي . بالدور الذي يلعبه الترفيه في تربية الأفراد وتنمية قدراتهم ومداركهم ومعارفهم ، كما يلعب دورا في ديناميكية المجتمع لأنه يمكن أن يكون مؤشر تقدّم أو تقهقر اجتماعي ، كما إن الترفيه يعدّ عاملا مساعدًا على تمثل مقوّمات ثقافة مجتمع ما ، وقد ساعدت الثورة الاتصالية على تطوير مسالك الترفيه وسهولة تواصل الثقافات ، وتقاسم الأفكار والقيم والمواقف وأشكال السلوك . ويعدّ الانترنيت ، في العديد من الدول المجال الأوّل للترفيه خاصة بالنسبة للشباب . مرجعيتها الثقافية هي الصورة باستقبالها أو إنتاجها مما يخلق تحولات جذرية في بنية العقل لدى الأجيال القادمة ، وتنطبق هذه الحالة على جميع الثقافات الكونية ، فلسنا وحدنا من سوف تقع عليه هذه التحولات ، فالمجتمعات جميعها في مرحلة ثقافة

الصورة هي الغازية والمغزوة في اللحظة ذاتها . لذا يجب العمل على تحصين الشباب من ثقافة الصورة الوافدة بكل أشكالها ، لمنع تداول ثقافات مغايرة تتصل بواقع الثورة الاتصالية التي ألغتْ عُنْصُرَيْ الزمان والمكان وخلقت أشكالا جديدة من التفاعل الثقافي .

– التأثيرات الاجتماعية والسياسية لثقافة الصورة :

إن الصورة عبر وسائل الاتصال الحديثة قد قلبت تماما دور المجتمع عامة والأسرة خاصة ، وأهدرت الذات وانتهكت الحرمات الخصوصية علنا جهارا نهارا ودون أية علامات استفهام لهذا الواقع الذي يعرض علينا ومساءلة علاقته بالواقع الذي نعيشه . لقد نجحت الصورة وثقافتها في إحداث تغييرات جذرية على السلوك الاجتماعي الثقافي الممارس للجماعات والأفراد . ولم تسلم من هذه التأثيرات المجتمعات ذات التركيب الاجتماعي التقليدي والثقافات المحافظة أو تلك التي تعيش حراكا دائبا على المستوى الاجتماعي وانفتاحا على المستوى الثقافي . إن هذه التغييرات التي لا تعبّر بالضرورة عن أشكال من التفاعل الحقيقي بين وسائل الاتصال الحديثة والمضامين التي تمرّرها وبين المجتمعات والثقافات التي اخترقتها هذه الثقافة و انفتحت طوعا عليها . ويذكر ولي (٢٠٠٤ ، ص٤٣١) أن ثقافة الصورة انعكست على الأفراد والجماعات من خلال تأثيراتها على العلاقات الاجتماعية لان المجتمع يرتبط ارتباطا متزايدا بالمعرفة في شكلها المعلوماتي وبتقنية الاتصالات والتأثير عن بعد في مجال المعلوماتية والوسائل المسموعة والمرئيّة ، التي أصبحت تخترق الزمان والمكان ، وأصبح التقبّل أمراً حتميا وهي ثقافة عامة الشعب التي انتشرت خاصة مع انتشار المسلسلات والبرامج التلفزيونية ، التي أثارت جدلا عريضا في أوروبا وخاصة في فرنسا ، أما في البلاد العربية فهناك من يشجع عليها ولا يوجد مصدر حكومي وخاصة في دول الخليج ودول أخرى من يطالب بالاستثناء الثقافي لحماية الثقافة الوطنية من أنماط السلوك والتفكير التي تروّج لها تلك البرامج المعولمة الصورة وانتشارها ومركزيتها ثمّ تسييسها حيث أصبحنا نعيش حرب الصور والرموز التي عشناها مع حرب الخليج الثانية والحرب الأمريكية على العراق وسقوط بغداد ، ورأينا كيف يُجهز جندي أمريكي على عجوز يجلس في بيت من بيوت الله في الفلوجة ، وكيف تخترق عشرات الطلقات جسد طفل فلسطيني مع أبيه جوار الحرم القدسي ، وقد انتقلت هذه الصور عبر العالم ، والمجتمع العربي صامت ومخدر بفعل الصورة في حين تظاهر أحرار العالم على هول المجازر التي ترتكب على المجتمع العربي في العراق وفلسطين والسودان شكل (٤)... إلخ . ويضيف " ولي " أن ثورة الاتصالات هي المدخل الذي دخل علينا بدون استئذان وكانت هناك استجابات وقبول وبفعل الاحتكار الأمريكي للإعلام وخوضه حربَ رموز صورية ذات أبعاد كثيرة في تأثيراتها الاجتماعية . ويؤكد أن الصورة اخترقت كل الحجب الموضوعة لتدخل في صميم التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا ، وإن الأجيال التالية ستشهد تحولات ثقافية واجتماعية كبيرة

وكثيرة . هذه التحولات التي تنتج داخل البيت الواحد وتخلق حالات من الفزع النفسي والعقلي أمام كثرتها وتداولها الكبير ، والمجتمع بحكم تقليديته فإنه يحاول الانغلاق على نفسه انغلاقاً يجعل منه في الأخير قنبلة موقوتة . وحين تصبح كل الوسائل متاحة للعقل الذي لم يتعود غير انغلاقيته فلابد من تفريغ الشحنات المكبوتة من خلال هذه الوسائل . ثم إن التعامل مع الصورة يحتاج إلى نوع من القراءة الخاصة ، أي أننا لا يمكننا أن نقرأها من ثنائية الرفض أو القبول ذلك أننا لا نملك خيار الرفض والقبول في استقبالها في الأساس ، فالتعامل معها يتم بشكل حضاري وشفاف ، أن وسائل الإعلام مدعوة إلى أن تستمدَ مضامينها من اتساقها مع الحياة اليومية للمجتمع بمقاربة تُزاوجُ فيها بين وظائفها الرئيسية وهي الإخبار والتثقيف والترفيه والرقابة على البيئة ، كما أن هذه الوسائل مدعوة إلى مواجهة تحديات خارجية وداخلية جمَة ومنافسة شديدة ، وهو ما يتطلَب اعتمادها على كل مقومات الثقافة ، بالإضافة إلى أداء وظيفتها في مناخ تسوده حرية الرأي والتعبير وتشارك فيه كل الكفاءات الوطنية القادرة على الإبداع والتجديد والتواصل مع الآخر من خلال اللغة والفكر بجميع مستوياته ، والعلم والمعرفة بالإضافة العقائد والدين الإسلامي والقيم والأعراف الثقافية ، والرموز .



شكل (٤)

http://www.fotosearch.ae

إن إحدى أبرز الخاصيات الأساسية للرموز الثقافية ، هي سرعة الانتقال ، وقد تزامن نسق سرعة انتقالها مع بروز وسائل الاتصال الحديثة وانتشارها في الزمان والمكان واختراقها لنسيج المجتمعات

والثقافات التي هي المقوّمات الأساسية لثقافة البلد ، والتي تميّز الجنس البشري إن الثقافة الغربية كانت دائما داعمة للآلة الاقتصادية والسياسية الكامنة في المركز المادي لثقافة العولمة الذاهبة في اتجاه تمييع الثقافات المحلية الرسمية وغير الرسمية . وأهمية التراث باعتباره إحدى التعبيرات الثقافية المرتبطة بالهوية والجذور وأنه ملك المجتمع ولا يحق لأية جهة التفرد به.. ولأنه ملك للجميع فهو يحتاج إلى عناية العديد من الأطراف والى العديد من المختصين بعيدًا عن أيّة نظرة دونية بعيدا عن محاولات التشويه التي تلحق بالتعبيرات الثقافية التراثية وتقديمها على سبيل العرض كمومياء ميتة لا روح فيها ، وبطريقة مندثرة في حين أنها تسكن روحية النسيج الاجتماعي . كما تكمن في ذاكرتنا وضمائرنا ووجداننا ، إن رعاية التراث والعناية به وحفظه وتطويره وتوظيف وسائل الاتصال الحديثة في هذا الاتجاه . وضرورة الارتقاء بالتراث إلى مستوى الإشكالية العلمية بدلا من مقاربته بشكل التعاطف أو الانفعال ، ومنها التساؤل عن مشروعية الحديث عن حيوية التراث في حالة اندثار أو تحوّل البنى الاجتماعية التقليدية التي قامت على إنتاجه . علينا أن نصون كل النتاج التراثي الثقافي الذي له ارتباط مباشر بالقيم الاجتماعية والفلكلورية الأصيلة التي أرساها المجتمع .

ويشير إبراهيم (٢٠٠٧) استناداً الى خلاصة ما توصلت اليه دراسات أكاديمية عدة حول الاتصال الجماهيري ، أنه يمكن تحديد التأثيرات المفترضة لثقافة الصورة على السلوك البشري بالنقاط التالية :

١ ــ المؤالفة Socialization : حيث يسهم الإعلام المرئي في احتواء الفرد داخل إطار إجتماعي محدد ويفرض عليه بمرور الوقت الاستجابة لمتطلباته .

٢ ــ السيطرة الاجتماعية Social Control : ويلعب الإعلام بطريقة ما في إعادة إنتاج للنظام الاجتماعي القائم ، عن طريق إثارة احتجاجات مستمرة تجاه النظر للأشياء كما هي ، وينسحب ذلك على السلوك القانوني والنظرة السياسية .

٣ ــ إعداد الأجندة Agenda Setting : وهو هدف غير مباشر ، مبني على فكرة أن الإعلام عموماً والمرئي منه خصوصاً يحدد النظرات حيال الحوادث والموضوعات التي تستحق الإهتمام .

٤ ــ المخاوف الأخلاقية Moral Panics : وهي تأثيرات نابعة من كون الإعلام ممثلاً لجماعة فرعية أو ثقافة فرعية بوصفها خطرة أو شاذة .

٥ ــ التبدّل السلوكي Changing Attitude : ويحدث هذا التبدل كنتيجة مباشرة للتعبئة الفاضحة Traumatic Exposure أو كنتيجة للتناوب الناجح Successful Alteration بطريقة تدفع الناس للتفكير في موضوعات محددة لتهيئتهم للتصرف بحسب أفكارهم ونظراتهم الجديدة .

- التأثيرات النفسية والتربوية للصورة :

إن الصورة ليست وليدة اليوم ، إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحديث فالحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون صور ، ويشير بارت (٢٠٠١) إلى ما أكده رأي الناقد الفرنسي (رولان بارت) حيث يقول : (إننا نعيش في حضارة الصورة) . ويذكر اديجتن D.Addigton (١٩٦٥ ص٤٩٢) أن من اهم أهداف الصورة إنها ثقافة مفروضة علينا بإرادتنا معلنة ، تقتحم بيوتنا وتبدل أفكارنا ، وفعلت الاتصالات والإعلام العالمي دورهما في الانتقال من منطقة العرض إلى منطقة الفرض . لقد وضعت الصورة لكي تكون ثنائية التفاعل وهي اغلب حالات الاتصال وهذه حقيقة متمثلة بدائرة التغذية المرتدة التي ليس للفنان سيطرة عليها فهي قابلة للتكرار ومن خلال هذه العملية يحدث نوع من الأهمية والتأثير ، ومن ثم التفاعل بالعين للعين بالمشاهدة والتكرار للصورة ويمكن أن نطلق عليها تلميحات ملفوظة مرئية ومسموعة وأحيانا تكون صورة مرئية لاملفوظة ، إن التغذية المرتدة مطلوبة من الآخرين المستمع والمشاهد ويستخدمها البرنامج الموجه للتأثير من خلال العرض و البث التلفازي . وان ما يتصل بهذا البث من التلميحات الرمزية والإشارات والتلميحات الطبيعية هي من ضمن الخصائص التي تنقل المعلومة . إن التلميحات الرمزية تؤثر بقوة إذا ما ارتبطت بالموضوع الوطني أو البطولة والتضحية . والتنميط الثقافي يعني إنتاج نمط ثقافي واحد وفق إرادة المنتج المهيمن ، ويكون ذلك عبر وسائل السيطرة المختلفة كالتقنية والمعلوماتية والاتصالات ، ولا سيما استعمال الأقمار الصناعية.. وأخطر مظاهر التنميط وسيلة هو شيوع ثقافة الصورة بديلاً عن ثقافة الكلمة ، ولقد أصبحت الصورة لها تصميمٌ خاص ، وصفة غامضة بين المغامرة والشهرة تصميماً مكانيا وزمانيا ، فإنَّ لسحر الصورة المبرمجة مكانتها المثيرة ، والسحرية في نفوس الآخرين . لذلك يتطلب الأمر بضرورة تثقيف الشباب و الأخذ في عين الاعتبار المتغيّرات المؤثرة في سلوك الإنسان مثل متغيّر الجنس ، والمحيط العائلي والمنحدر البيئي في غياب تقاليد البرمجة والتنظيم للوقت الحرّ وان كان هنالك وعي بضرورة الترفيه وان للترفيه دوره وفاعليته ولكن التعامل مع الترفيه يخضع لمنطق المسؤولية بين الرجل والمرأة داخل البيت الأسري وذلك بالرّغم مما تحقق من تحوّل في وضع المرأة العربية حيث إنَّ أعباء الوقت المُلْزِم أو الإجباري تتواصل داخل البيت أيضا ممّا يقلّص أوقات الترفيه ويجعلها تكاد تنحصر في مشاهدة التلفزيون . دون تبصر بما سيؤثر علينا وعلى أطفالنا . ومن هنا يذكر العبيدي (٢٠٠٤ ، ص ١١٠) أنه يقتضي فهم الحالة بكل جوانبها وأدواتها وأثرها على التربية وعلى نفسية المتلقي ذكرا أو أنثى في مجتمعاتنا العربية ، (كما وأن لأسلوب الحياة وانفعالاتها تأثيراً مستمراً في نمونا) . خاصة وأن العالم بين يدي المتلقي في اللحظة بعينها التي يحدث فيها الحدث من خلال برامج البث المباشر كبديل عن النسيان والتهميش ، وكضرورة للاستمرار وتأكيد الموقع وسط حضارات بدأت تأكل بعضها ولا مكان للمتخلف عن الركب الهائل أمام المعلوماتية فيها . ويتطلب فهما للأخر من المفكر المثقف ، الذي يتعامل مع التقنيات

الثقافية ، والكم الهائل من المعلومات الاكترونية ويفهم أساليب التعامل في النشر على الشبكات الفضائية والمواقع الالكترونية الثقافية وغير الثقافية على الشبكة ، ومتمرسا على استخدام التقنية التي تخص الصورة ، وهي الأخرى واحدة من أهم عناصر التأثير المباشر في السمع والبصر لان الهيار حدود الزمان والمكان بفضل شبكات المعلوماتية ونشرها ونموها وسرعة النشر ، جعلت الإنسان المربي المثقف مدهوشا في مغامرة بالصوت والصورة وغير محددة الأبعاد والمعالم . إن هدف هذه الصورة وهذه التقنيات هي خلق ثقافة جديدة ، توجه نمط المجتمع العالمي وتصقله بحسب المخطط وما تحتوي برامج بثها . ويذكر ولي (٢٠٠٤) أن في حاضرنا الآن تسعى صورة الأخر في إعادة تشكيل العالم بشكل سريع وفعال ، ولعل أبرز ملامحه متمثل في عروض ثقافة الصورة المرئية والشبكات الفضائية في الكون ، فيما يمكن أن نطلق عليه هو الهيمنة والاستيلاء ثم الاستعباد الثقافي للعالم العربي . وإسباغ وتلوين العربي بشكل الثقافة العالمية الالكترونية كحالة جديدة ، وتطرح بشكل أخاذ جميل ممتع أهم ما يميزها الصورة والحواس ، وهو شكل جديد دخل عقول الشباب فانصرفوا عن القراءة المكتوبة وما في ذلك محاسن ومساوئ ثورة الصورة المرئية المسموعة ، والتي يتطلب التعامل مع هذه التغيير الكبير في التأثير من خلال الصورة الصامتة المرئية والصورة الناطقة ، في التعامل مع المعلومات ، على أساس أنها ثقافة المستقبل الواسعة . والتي لا يمكن لرقيب إن يمنعها أو يحد منها لان آلياتها ليس بوسع سيطرة الحكومة أو الأفراد إنها عالمية المنشأ كشبكة الإنترنت ، أو الشبكة العنكبوتية التي أتاحت لأي مواطن بأن يمتلك المعلومات المحملة مهما كانت لغته ، لأنها هي تترجم لك بكل اللغات وتعطيك كل الثقافات المتعددة وحسب توجه الأقوى المالك لهذه التقنية والمتحكم بها موجهة التأثير للثقافة الموجهة في هذه المساحة . وهذا التسارع الزمني يصاحبه انتشار مكاني ، حيث أصبح فضاء الكرة الأرضية مغطى بشبكة كاملة من الفضائيات المتابعة لكل تفاصيل الحياة ، ولم يعد هناك فضاء محظور وما هو مغلق اليوم يصبح مفتوحاً ومشاعاً غداً ، وثقافة الأمم باتت تواجه " اقتحام البرامج المعولمة بالصورة والصوت"..وقد تنهار أو تنسى كل القنوات التقليدية الأخرى التي أما بسبب جهلها أو تجاهلها للثورة العالمية لنقل الصورة والصوت من خلال القنوات التي خلقت حالة من الظمأ لدى المتلقي لتلك القنوات العالمية وتحقنه بثقافة باتت تسري في عقله . أمام ظاهرة التأثير في ثقافة الشعوب وإعادة تشكيل وعيهم من خلال الصورة أيضا ، وهي ظاهرة اكتسبت هويتها الواضحة في نهاية القرن العشرين ، وابتدأت تشكل لها موقعا في خريطة العالم ، وفي الوجدان الجمعي للبشر أينما كانوا . وتسهم في بناء منظومة الوعي الكوني وثقافته ، وتوجهه بحسب الرسالة التي رسمها مبدع تلك الصور التي لا بد وأن يتوافر فيها العديد من أسباب التأثير في الغزو الثقافي لعقولنا ، واعتدنا أن نقلد ما لدى عدونا وما يبثه إلينا : (إنما تبدأ الأمم بالهزيمة من داخلها عندما تشرع في تقليد عدوها) مقدمة ابن خلدون ، ومعنى ذلك الغزو

الثقافي (أن الغزو الثقافي بدأ باحتلال العقل وقد بدائنا بتقليد عدونا فهو غزو من الداخل وهو الضعف الذاتي الداخلي وهو الأخطر وهو بوابة التخريب الموجه) .

ويستهدف هذا الترويض دوام الهيمنة على الإدارة والإمكانات القومية والبرامج البناءة للوطن العربي وهدمها .. لقد تطور الاستعمار كثيراً ، من شكله القديم العسكري المباشر ، إلى شكله الجديد الذي لا يحتاج إلى الأسلحة التقليدية ، لأنه مزود بسلاحه الفتاك الداخلي ، أعني به التنميط الثقافي من خلال الغزو الثقافي فهدفه احتلال العقل فهو أخطر من الغزو العسكري ، بينما ييسّر الغزو الثقافي وآليات الإخضاع الداخلي ، لالتباسه بمفاهيم كثيرة تتصل بعمليات التكوين الذاتي ،كالنمو والاستقلالية والأصالة والصلابة والسلطة والمناعة والوعي.. الخ . أننا في ظل الفضائيات في مواجهة ارتبطت الصورة بحياة الإنسان بشكل لم يسبق له مثيل ، تربية قائمة على الإثارة من جانبين إثارة التسلية وإثارة العنف ثقافة مبنية على عالم المغامرة والمخاطرة والإثارة ، بدل التفكير والتدبر والتميز المعرفي إن الصورة في الفضائيات تتخذ التسلية والمرح رسالة لها كهدف ظاهر وباطنه السم العذاف ، إما الأخبار فتعتمد أيضا على الإثارة والعنف في القنوات الفضائية ، من قبل الدول الكبرى ، ولأنها الموجهة للسوق وللإعلام الذي يوافق مصالحها كونها تتحكم في أوسع شبكات الإعلام العالمية ، إن لغة وشكل الصورة يحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين هما الجانب الدلالي والجانب الجمالي أي ما تتضمنه الرسالة دون قوله بشكل مباشر بل هو منغرس في ثنايا الرسالة ورموزه الموحية ومن هنا فإن احتلال الصورة مكانة في التواصل البشري أهم من الكلمة كان أحد نتائج تقدم الاتصال عن طريق الفضاء واحتلال الأقمار وقدكان واضحا جليا خلال ما لمسناه في حروبها أنها استخدمت قبضة الأعلام لتبرير حروبها وسيطرتها وبشاعتها من خلال التركيز على جوانب ثقافتها الداعية للحرية والديمقراطية ، وتصدير النموذج الأمريكي الحر إلى كل دول العالم . في وقتنا الحالي لعبت الصورة بأشكالها المختلفة التلفزيون والسينما والانترنت وفنون الإعلان والإعلام دوراً أساسياً في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال ايجابية حينا وأشكال سلبية حيناً آخر فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث ، إنها حاضرة في التربية والتعليم ، وفي الأسواق والشوارع ، وعبر وسائل الإعلام ، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية والمسرحية والتشكيلية ، وفي بطاقات الهوية ، وأجهزة الكمبيوتر وعبر شبكات الإنترنت والفضائيات ، وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة ، وفي العروض الفنية .

– الصورة والتأثيرات الاقتصادية :

إن إعلانات الصورة التي تقوم بتوزيعها الشركات والمكاتب وغيرها في العالم الغربي تقدم صورة مختلفة للإنسان العربي ، وهي بعيدة عن الواقع شكل(٥) ، والتاريخ إن ثقافة الصورة أثّرت على اقتصاديات الوطن العربي والإسلامي كثيرا في الاستهلاك وفي الإنتاج ، لتجعل منه سوقا استهلاكيا تداولياً لا يمكن

الهروب منه أو وضع الحواجز في طريقه أو حتى غض الطرف عنه . ويذكر ولي (٢٠٠٦ ، ص٣٢٢) أن الصورة هي أحدث مظاهر سيطرة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية فهي ما تزال تشكل له هاجساً نفسياً يجعل منه منتجاً (بفتح التاء) مرفوضاً رفضًا قاطعًا ، أو في المقابل مستهلكاً استهلاكاً مضراً أكثر منه نافعاً ، وصنع الصورة هو المحرك في تقييمنا "الأخلاقي" للصورة من ناحية القبول أو الرفض . تبعا لتعامله مع المتغير الحضاري ، وكيفية استقباله أن السيطرة على الصورة هي الخطوة الأولى للسيطرة على الدولة .



شكل (٥)
http://www.fotosearch.ae

لقد جعلت أجهزة الكمبيوتر من إنتاج الصورة وتوزيعها أمراً ممكناً وبسهولة يصعب تصديقها فالكمبيوتر أكثر من أي اختراع آخر ، فهو المسؤول الآن عن هذا الانفجار الكبير في تعميم الصورة ، وغني عن القول بعد ذلك ، أن التبعية الثقافية والإعلامية أخطر من التبعية الاقتصادية ، لأن الأولى تتجه إلى رهن الإرادة القومية والوطنية ، بما في ذلك استتباع القرار القومي والوطني وشعور المرء بأنه مبعد عن البيئة التي ينتمي إليها ، فيصبح منقطعاً عن نفسه ويصير عبداً لما حوله ، يتلقى تأثيره المتمثل في إنجازات الإنسان ومواصفاته ونظم حياته دون فعالية تذكر ، شكل (٦) . والأمران يتوافقان أو يتكاملان فيما بينهما ، في حالة الثقافة العربية التي تعاني التغريب ، بما هو فك العرى الوثيقة بينها وبين تاريخها وتراثها ، وبينها وبين وظائفها التاريخية والعضوية والنفسية . سيادة النزعة الغربية ، أو الاحتذاء بالغرب والثاني هو الاستلاب أو الاغتراب ، أي خلق هوة بين المرء وواقعه ، حين تغلف الذات بمشاعر الغربة

والوحشة والانخلاع والانسلاخ ، واللاإنتماء بعد ذلك . إن التطورات التي حدثت لأجهزة الفيديو والشاشات التلفزيونية الكبيرة والعريضة وأجهزة الفاكس والتلفونات المحمولة ، وكل ما حدث خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، وما بعدهما هذا كله يبدو بمنزلة الطفرة في التعامل مع عالم الصورة . وفي عصر العولمة تترك السرعة آثارها الواضحة على علاقة الإنسان المعاصر بعالمه المادي . فيما كانت تلك العلاقة علاقة تماس ثم علاقة اتصال تحولت اليوم إلى علاقة عن بعد ، علاقة إيصال فالإنسان المعاصر بات قادراً ليس على مكالمة الآخر ورؤيته عن بعد فحسب ، بل وأيضا الإحساس به عن بعد بفضل إمكان إمداد إدراكه بواسطة الموجات الكهرومغناطيسية للالكترونيات وعالم الصور .



شكل (٦)
http://www.fotosearch.ae

لقد تغير الدور الذي لعبته الصور ، عبر التاريخ ، بشكل مؤثر ، فمثلاً تطور الفن الذي نشأ أصلاً بوصفه تعبيراً عن المذاهب الدينية ، تطور عبر الزمن ، فكان موضوعاً ذا قيمة محصورة في طبقات الأثرياء ، ثم انه أصبح في النهاية موضوعاً يتعلق بالسياق الخاص بتجارة الفن في عالمنا اليوم ، وهو ذلك العلم الذي يستطيع فيه المشترون أن يشتروا الفن بوصفه منتجات أو سلعاً . المفارقة الآن هي أننا نعيش في عالم أصبح فيه مصطلح مفهوم المصداقية مفهوما يعاد إنتاجه أيضاً ويغلف ويباع ويشترى على نحو مألوف أو روتيني ، نحن نعيش في مجتمع تهيمن عليه المنتجات على نحو وافر وجماهيري ، إن الصور الجديدة في التلفزيون يمكن أن تعتبر ذات

قيمة لأنها يمكن أن ترى على شاشات عديـــدة في الوقـــت نفســـه ، وفكـــرة أثـــر النســـخ علـــى الصورة ، وكيف يتغير معنى الصورة الأصلية عندما يتم نســـخها ، وكانـــت العلاقـــة الاستشـــراقية محكومة بموقعه كمستعمر ، وكلما اتسعت حلقات وعي الـــذات القوميـــة والوطنيـــة إزاء الآخـــر الغربي ، توضحت بجلاء أكبر ، حدة المعاناة التي تواجهها الثقافـــة العربيـــة في مواجهـــة التغريـــب احتذاء بالغرب ، أو سلباً واغتراباً عن الهوية والخصوصيات الثقافية بتـــأثير الغـــرب نفســـه ، منـــتج وسائل التغريب الضخمة . يضع جمهور الأطفال والناشئة أمـــام الاســـتبداد الـــتقني الـــذي يقلـــل الخيال والإبداع بعد ذلك ، وسرقة الوقت ، وهدر الطاقة الجســـمية والمشـــاعر والأفكـــار ووضـــع هذا الجمهور في حالة عطالة ذهنية وثقافية أمام منتجات التنميط الثقافي وقوتها الهائلة .

الصورة في الفنون التشكيلية

أن الفنان يزداد شغفا بالمادة وبالتقنيات التي تهدف إلى تطويع المـــادة ، ويطلـــب مـــن المتـــذوق أن يعجب بما يترتب على تنظيم المادة بطريقـــة معينـــة ، مثـــل اســـتخدام الإيقاعـــات أو التوافقـــات وتصبح المهمة الأساسية للمادة أن تجسد استبصاراته المتميزة الـــتي توصـــل إليهـــا الفنـــان . حيـــث يتخذ من عالم الألوان والمواد مصادر لقيم مباشرة دون أن تصبح مجـــرد وســـائل لغايـــات أخـــرى. ويعتمد على تأثير المادة أكثر من أعتمـــاده علـــى رؤيتـــه ، والعنايـــة بـــالقيم الحســـية والجماليـــة وتهيمن عليها . ويشعر المتذوق بهذه القيم عندما يتأمل الصورة أو العمـــل الفـــني . وقيمـــة الفـــن في العناصر المميزة التي تشكل بناء الخطـــوط والســـطوح والكتـــل ، فيظـــل الفـــن في حاجـــة إلى أثبات أهمية من حيث بعده الأخلاقي واتساقه الفلســـفي . فـــلا يكفـــي التركيـــز علـــى الـــنمط الشكلي والتحليل الشكلي وحـــدهما ، وإنمـــا يتطلـــب النقـــد التطـــرق إلى الرمـــوز الحضـــارية والإستعارات والدلالات الاجتماعية ، ولا يخفى الإختلاف بـــين دراســـة العمـــل الفـــني بطريقـــة تجزيئية وتحليلية وبين إدراكه بوصفه وحده جمالية . والجمال ليس إلا وســـيلة مـــن الوســـائل الـــتي يستخدمها الفن من أجل أن يقوم بوظائفه تلـــك الـــتي تخـــرج عـــن نطـــاق الجمـــال ، فـــالفن والصورة لها وظائف عديدة منـــها وظـــائف عقائديـــة وقوميـــة ونفعيـــة وعاطفيـــة . واســـتجابة المتذوق للصور والأعمال الفنية لا تتم إلا باستخدام حواســـه وجميـــع ملكاتـــه ، بـــدون هـــدف سوى الاستمتاع البحت . ويشير عطية (٢٠٠٠) أن الفن التشـــكيلي يشـــجع علـــى اكتشـــاف مواد وسيطة مختلفة ، وعلى تجريـــب أنـــواع مســـتحدثة مـــن التركيبـــات والتصـــميمات . وأن الابتكارات الجديدة في تصوير المكان والحجم والضوء أو غيرهـــا مـــن الخصـــائص المميـــزة للفـــن تحدث نتيجة للمطالب الجديدة . ويعتقد أن كل أشكال التمثيـــل الصـــوري تقـــوم علـــى أســـاس

مفهوم المخطط Schemata ، بمعنى أن الفنان ينبغي له أن يتمكن من نظام ما من أنظمة الصياغة الفنية ، كي يصور العالم البصري الذي يعيش فيه ويدركه ويجري تعلم هذه المخططات من خلال دراسة الصور الخاصة بالفنانين الآخرين مما يترتب عليه أن يصبح الفنان معتمدا على التقاليد الفنية السائدة . أما الفنان الاستثنائي أو الفذّ فهو الذي يستمر من خلال التجريب في الذهاب إلى ماوراء التقاليد الحالية ويخلق صياغاته الإبداعية الجديدة التي يتم تصويرها أو تجسيدها في المستقبل ، فإذا اتفقت هذه الصياغات الجديدة مع مطالب جيدة في المجتمع فإنه سيتم تبنيها ، ويستخدمها فنانون آخرون ومن ثم يظهر أسلوب فني جديد . في النهاية تستند نظرية جومبريتش إذن حول الأسلوب الفني إلى مفهوم المخطط الذي يشير إلى أشكال التمثيل البصري الواقعي ، ومن ثم فإن صدقه محدود . والفن الذي لا يشمل فقط مرجعية خاصة بالعالم البصري الواقعي لم يجر تضمينه في نظريته . فالإدراك ليس مجرد عملية تسجيل للمعلومات ، لكنه عملية تتأثر كثرا بالمعرفة والمعلومات وليس الإحساس هو الأساس الوحيد للإدراك . ويستخدم جومبريتش أحيانا مصطلح المخطط كي يشير به إلى الصور العقلية والمفاهيم التي يستطيع الأفراد من خلالها أن يكونوا قادرين على إدراك العالم البصري ومعرفته ، لكنه يفضل أن يتحدث عنها كذلك من خلال مصطلح الوجهة الذهنية Mental set ، ومن ثم فهو يشير إلى أن العقل الإنساني يكون مندمجا بشكل نشيط في عملية الإدراك أكثر من قيامه بمجرد التسجيل والتصنيف للموضوع المرئي . والإدراك بالنسبة إليه عملية فعالة تتوقع ما سوف يظهر في العالم البصري ويعتقد أن كل ملاحظة هي نتيجة لسؤال ما ، وأن كل سؤال يتضمن فرضاً مؤقتاً معيناً ، وهذا يعني أن التوقع يسبق ما سوف يظهر فعلا عند بداية الإدراك . وقد طورت نظريات استجابة القارئ الحديثة لفكرة التوقع هذه إلى حدٍّ كبير .

وتدرك الباحثة أهمية التعلم ، وربط الإدراك بالمعرفة ، وإن المعرفة المتزايدة تجعل الإدراك اكثر عمقا مع ذلك فإن مبدأ الجشطلت حول البساطة أعطى تفسير خاص بأنه بدلاً من أن يطبق هذا المبدأ على الإدراك ، فإنه يطبق على التعلم ، وإن أفضل المبادئ التي يمكن أن تجهز الطبيعة بها الإنسان هو ذلك الميل إلى اختيار أكثر الافتراضات بساطة من أجل فهم العالم البصري . إننا بقدرٍ من الخبرة يمكننا أن نحكم على مهارة الفنان في اختراع أو صنع الإيهام بالواقع . ومن أجل ابتكار مثل هذا الإيهام يقوم بعض الفنانين بإعادة إنتاج كل التفاصيل النموذج الذي يحاكونه ، مفترضين أن العمل الفني الواقعي هو حصيلة المكونات التي جرت ملاحظتها بطريقة دقيقة ، وجُسّدت بطريقة متقنه ، ويطلق أحيانا على هذا المنحى في الفن المنحى الواقعي . ورغم اختراع الكاميرا قد جعل من مثل هذا الفن أمرا قديما أو مهجورا ، فإن هناك عودة متجددة حديثة إلى هذه الأشكال الفنية الواقعية لعل أبرزها مايسمى الآن

بالفوتوريااليزم photorealism أو الواقعية التصويرية . ولقد عرف الفنانون الكبار في الماضي كيف يمكنهم أن يبتكروا الإيهام الواقعي دون أن يعيدوا إنتاج كل ما تراه العين . لقد كانت الفكرة المهيمنة لديهم هي الإمساك بالجوهر . ويجد فنانون كثيرون اليوم أنه من غير المجدي أن يتنافسوا على الكاميرا ولذلك فإن المشكلة الأساسية في الفن بالنسبة إليهم هي ابتكار صور قابلة للتصديق من خلال الاستخدام للحقائق البصرية . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٥) أن بلوتشيك يلخص العلاقات بين الصور العقلية والإدراكية والانفعالات على النحو التالي :

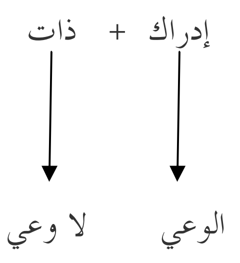
١- تمثل الصور جانباً مهماً من الخرائط العقلية التي تقوم بتشكيلها داخل عقولنا حول البيئة ، والتي تجعلنا نتكيف مع هذه البيئة بأشكال أكثر كفاءة .

٢- تعكس الصور العقلية الحالات الانفعالية .

٣- يمكن أحيانا استخدام الصور في مساعدة الفرد على التمكن والسيطرة على بعض المواقف الشاقة أو المسببة للإحباط أو الضغط النفسي .

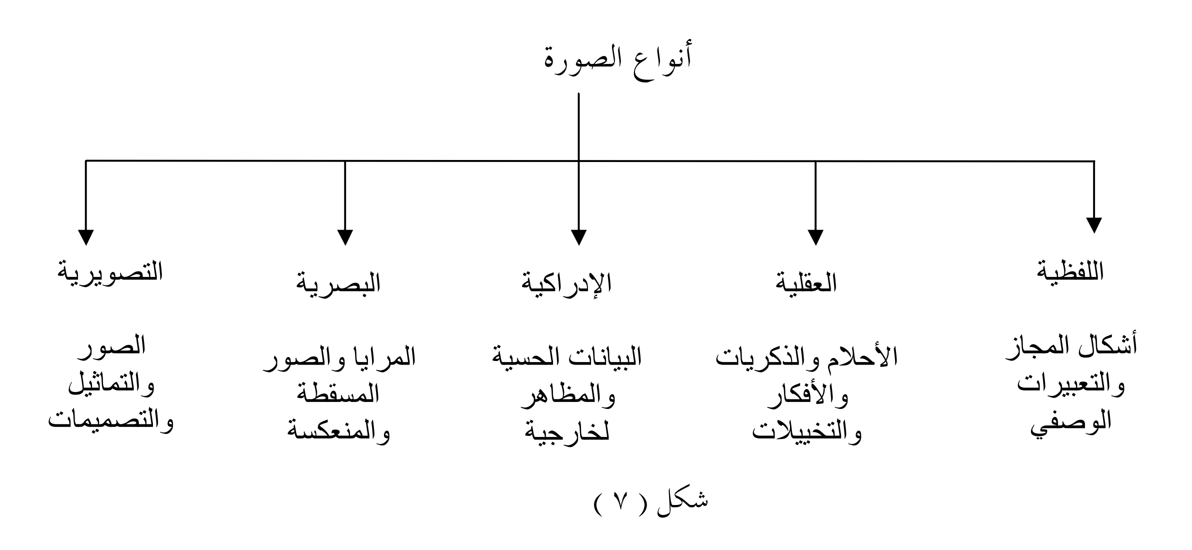
قراءة الصورة الفنية :

أن التعمق في الرؤية والتمعن في إدراك العلاقات التشكيلية التي تحكم بناء الصورة يعد مدخل للتذوق الفني وإثراء المفاهيم الجمالية ، ويتغذي الفرد بالقيم الجمالية التي تنعكس كمفاهيم جمالية في حياته وملبسه وفي بثيته وكل مايحيط به ، ويشير زاهي (٢٠٠٢) أنَّ نظرية (إدراك الذات) self Realization أو (الوعي باللاوعي) هي الأرجح في قراءة الصور وهي تتألف من كلمتين :



فهو يقصد إذن الوعي باللاوعي ، ويقصد بأنَّ جميع الصور التي يراها الإنسان منذ ولادته إلى لحظة وفاته ، هي موجودة أصلاً في لا وعيه ، تظهر أحياناً بشكل الأحلام ، لكنَّه لا يعرف كيف يفتح مغاليقها ويحل رموزها ويفكك شيفراتها وألغازها ، وهو يصل إلى هذه المرحلة من خلال رياضة روحانية لا تختلف كثيرا عن اليوجا وتقترب من حياة التصوف . وفي الفكر نسق ثابت من الأفكار فتأتي كل صورة جديدة لتنضم إلى هذا النسق التراتبي من الصور وفي الفكر رغبة جامحة غالباً ما تُكْبَتْ لاجتياح هذا النسق والإطاحة بكل ما هو ثابت ورتيب لأخذ كل صورة خارج النسق ، إنَّ قراءة

الصورة هي استجابة لوازع نسقي ثابت مغروس ومثبت داخل منظومة الأدوات في المعادل البصري الذي يستخدمه القارئ في القراءة . فالصورة نوعان : صورة مادية مرئية نراها بأعيننا ونستطيع أن نعيد رسمها ، وهناك نوعٌ آخر من الصور ، وهي الصورة المعنوية ، فنحنُ نرى أثرها دون أن نراها . ويضيف الطاهر رواينية (٢٠٠٧ ، ص ٢٥١) إن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع اللحظي المباشر إلى استدعاء الماضي ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى ، كما يمكن من التفكير في المستقبل ويتصوره هكذا يتحرك المرء من خلال الصور عبر إطار زماني ممتد ومنفتح ، ويضيف مهدي والعاص (٢٠٠٦) أنَّ الصور ترتبط بالذاكرة والخيال والإبداع والاستمتاع . وعلى الرغم من طغيان الصورة إلا أن هناك علاقة تكاملية تربط ما بين الصورة والكلمة ، فالصورة جاءت كي تثري الكلمة لا لكي تحل محلها ، والكلمات تعود الآن مصاحبة للصور ، وقد تصل إلى حد التوازن معها . وأشار عبد الحميد (٢٠٠٥) في إطار اجتياح الصورة وهيمنتها على كل المجالات ، فإنها تحتل جزءاً أساسياً في مجال التربية والتعليم ، فهي ذات فوائد كبيرة في عمليات تنشيط الإنتباه والإدراك والتذكر والتخيل والإبداع والرمزية ، إذا ما قدمت بالطريقة المناسبة ، ويضيف أن الفرد يتذكر ١٠% فقط مما يسمعه و٣٠% مما يقرأه ، و٨٠ % مما يراه أو يقوم به . ويشير أدب الصورة إلى أن٩٠% من المدخلات الحسية للأفراد هي مدخلات بصرية وإن فهم طبيعة هذه المدخلات يبدأ بالعملية الإدراكية التي تكون دائماً في حالة نشاط وبحث عن المعنى ، حيث تتكون الصور في جوهرها من الخبرة البصرية التي تجرى معالجتها في ضوء التنسيق مع الصور الموجودة في رؤوسنا . وفي ذلك يتصور متيشل في نظريتة حول الصورة (في إطار علم الأيقونات) أن هناك شجرة أو عائلة للصور ، كما في الشكل (٧) :



شكل (٧)

إن كل فرع من شجرة العائلة يحدد نوعاً من الصور التي تعد مركزية الأهمية في الخطاب الخاص بأحد الحقول المعرفية أو الثقافية ، فالصور البصرية والصور العقلية تنتمي إلى علم النفس وعلم الابستمولوجيا

(نظرية المعرفة) وتنتمي الصور البصرية إلى علوم الفيزياء ، والى فروع الرسم والتصوير والنحت وتنتمي الصور المعمارية إلى مجال تاريخ الفن والهندسة ، والصور اللفظية إلي النقد الأدبي . وتشغل الصور الإدراكية منطقة مشتركة يشارك فيها علماء الفسيولوجيا وعلم الأعصاب ، وعلم النفس وتاريخ الفن ، ودراسة البصريات ، إضافة إلى الفلاسفة ونقاد الأدب ويذكر زاهي (٢٠٠٢) إنه يمكن القول بشكل عام أن الصورة ساهمت في حدوث انتقال جذري في العلاقة التقليدية بين التربية والثقافة حيث حلت ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة ، فهناك فرقٌ جوهري بين صور اليوم وصور الماضي ، ذلك أن صور اليوم تسبق الواقع الذي يفترض أنها تمثله بينما كانت صور الماضي تجيء تالية للواقع ومتوقفة عليه ، لقد أصبح الواقع صورة شاحبة من الصورة ، إن الصورة هي الأساس ، وليس الواقع . والصورة أصبحت تسبق الواقع وتمهد له الصور تحدث أولاً ثم تحدث المحاكاة لها في الواقع ، لم تعد الصورة محاكاة للواقع ، بل أصبح الواقع أشبه بالمحاكاة للصور . وبحثياً ، ما زالت مباحث الصورة في العالم العربي ، تعاني الضعف والوهن ، نظراً إلى هيمنة اللغوي على البصري في حقل الثقافة العربية المعاصرة ، وللتعقيد المنهجي الذي تفرضه مقاربات الصورة بمختلف أنواعها وأنماطها ، ومن منظور تربوي ، يعد الكتاب المدرسي وعاءً من أوعية المعرفة الأساسية من الممكن أن يجمع بين كل من اللغة اللفظية واللغة البصرية ، والفائدة التي نسعى إليها من الكتاب المدرسي هي :

- وجود علاقة جيدة بين النص والصورة .
- التدريب البصري على قراءة رموز الصورة (الصور الفوتوغرافية ، الرسوم الإيضاحية ، الرسوم البيانية ، الخرائط المعادلات ....) .

والصور والرسوم التوضيحية لها مكانة هامة في الكتاب المدرسي خاصة بالنسبة للطفل فهي اقرب إلى إدراكه فالصور والرسوم لم تدخل الكتاب المدرسي من قبيل الزخرفة ، وإنما لخدمة أغراض أساسية أهمها توضيح الأفكار ومحاولة رد الأفكار المجردة إلى الطبيعية ، بالإضافة إلى الأهمية التربوية والنفسية لارتباطها بمدى إقبال التلاميذ نحو الكتاب المدرسي وحول قراءة الصورة يذكر الأدب المتعلق بها أننا في حاجة إلى تعلم مهارات الثقافة البصرية في مجال التعليم وتدريسها للتلاميذ حتى يستطيعوا قراءة الرسائل البصرية قراءة صحيحة واستخدامها في العملية التربوية ، ويمكن الاستعانة في ذلك بالأشكال التوضيحية المختلفة وتوظيف الألوان والتركيب والتتابع الحجمي والصور الفوتوغرافية . وفي هذا الإطار يؤكد بارث Barthe (١٩٩٧) على ضرورة التوازن في الكتاب المدرسي بين اللغة البصرية واللغة اللفظية بحيث يكمل كل منها الآخر ، وأن اللفظ والصورة تقنيتان مهمتان لتحقيق الهدف التربوي في حين يرى كريس ولوين (Kress and Leenween (١٩٩٦ ، ص ٣٩) أن كلاً منها يساهم بشكل مستقل في تكوين المعاني أما بيرنشتاين فيعتقد أن للصور لغتها الخاصة المنفصلة عن النص البصري (الصورة) اللغوي ، ولكنه يؤكد على العلاقة الاجتماعية ما بين الصورة وقارئها

Bernstein (١٩٩٦) وهذا ما تؤكده Halliday (١٩٩٦) أيضاً نظرية الرسمية التي تــرى أن الصورة جزء من عالم القارئ ، وأن للصور لغتها الخاصة المنفصلة عن النص البصري (الصـــورة) .
وفي إطار ذلك ، تؤكد السيميائية (علم الدلالة) أن الفرد يبنى المعاني للصور التي يشاهدها بناء علـــى خلفيته الإجتماعية الثقافية ، خاصة وأنه يبني المعاني للصور منذ الصغر ولديه القدرة علـــى تقييمهـــا وهذا ما يدعمه كالو Callow (٢٠٠٣) من أن للفرد معرفة ثقافية مرئية عالية في تقييم الصـــور وأن هذا التقييم يعتمد على الخلفية الاجتماعية والثقافية له ، وبالتالي فإنه لا بد من الأخذ في الحســـبان قدرة المتعلم البصرية في السياق الاجتماعي الثقافي . ويشير Harrison (٢٠٠٣) أن علم السيمياء الاجتماعية يوضح أن الصورة بجميع مدخلاتها ذات علاقة ببناء المعاني ، فزاوية التقاطها ، ومدى قربها أو بعدها عن واقع حياة الفرد من حيث هي منظور النملة أو عين الطائر له علاقة ببناء معناها . ويذكر وهبة (٢٠٠٦) أن سيمياء الصورة هو ذلك الجزء من علم السيمياء الاجتماعية الذي يدرس كيفيـــة بناء الفرد للمعاني الاجتماعية من الصور والرسومات . أما السيمياء الاجتماعية فهي العلم الذي يدرس المعاني والإشارات والعلامات عبر التواصل الاجتماعي داخل ثقافة ما . أما السيميائية فهي العلم الذي يدرس نظام الإشارات والعلامات والدلالات من لغة ورسوم وخرائط وصور ورموز ورقص وموسيقى بما فيها من إشارات بناها الإنسان عبر تاريخه بهدف التواصل والتعبير عما بداخله .
وحول أثر الصورة في تفكير الفرد ونفسيته يذكر عبد العلي (٢٠٠٠ ، ص ٧) أن ثقافة العين أقوى من ثقافة الأذن لذا تقترن العين بالتفكير ، في ضوء ذلك نرى أن هناك أمية بصرية تفشت في المجتمـــع المدرسي من أهمها ان المدرسين لا يدرسون تدريبات عن الثقافة البصرية ولا يدرسوها رغـــم أهميتـــها وأنّ المدارس لا تدرس فيها مهارات الثقافة البصرية والدارسين يقضون معظم الوقت في تعلـــم اللغـــة اللفظية ، ويتخرجون من المدارس معتمدين على اللغة اللفظية وقليل من المواد التربوية مثل اللوحـــات المعابة والأساسات المتخلفة وهذا ما يساعد على الفشل لدى بعض التلاميذ ، كما أن المناهج الدراسية في كل موضوعاتها ربما تتعامل مع اللغة البصرية فقط في المراحل المبكرة ولكننا في حاجة ماسة إليها في جميع الصفوف حتى المتأخرة منها ، يضاف إلى ذلك أن الأبحاث الخاصة بالثقافة البصرية قليلـــة . وفي ضوء هذه المرتكزات جميعاً نخلص إلى أهمية دراسة السيميائية كإستراتيجية مقترحة في قـــراءة الـــنص البصري (الصورة) في تنمية الإبداع والدلالات الرمزية .

السيميائية (علم الدلالة) :

أوضح شولز (١٩٩٤ ، ص١٠) أن السيميائية يقصد بها استكشاف العلاقات الدلالية غير المرئية في النص البصري (الصورة) والوقائع والأحداث البصرية من خلال التجلي المباشر لها وسبر غورها بما

يساعد على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع من هذه العلاقات . وفي هذه الدراسة تمر السـيميائية كإستراتيجية مقترحة في قراءة النص البصري (الصورة) بالمراحل التالية :

١ ٠ مرحلة تعرف النص البصري (الصورة) .

٢ . مرحلة تشرب وقائع النص البصري (الصورة) .

٣ . مرحلة تفرس علامات النص البصري (الصورة) .

٤ . مرحلة التشبع بدلالات النص البصري (الصورة) .

٥ . مرحلة الإفاضة الدلالية .

النص البصري (**الصورة**) : يقصد بنكراد (٢٠٠٣) بأنه مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مُرْسل إلى متلقٍّ بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات ، ومتلقي هذه المجموعة من العلاقـات يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرات مناسبة .

تجليات الإبداعية : ويقصد بها القدرة على التفكير السليم المبني على مقدمات ونتائج ، وإبراز المعـاني البعيدة والمرامي الضمنية المقصودة للنصوص والوقائع والمواقف والأحداث المتضمنة في النص البصـري (الصورة) ، والتي تتمظهر في الطلاقة والمرونة والأصالة كأبعاد إبداعية . وتقاس إجرائيا بالعلامة التي يحصل عليها في التحليل السيميائي البروتوكولي للنص البصري .

الدلالية : ويقصد بها القدرة على تقديم دلالات رمزية تستند إلى علامات ودلائل واضحة ، وكذلك قدرته على ربط الوقائع والأحداث مع الواقع بكل جوانبه وتفاصيله . وتقاس إجرائيا في هذه الدراسة بالعلامة التي يحصل عليها في التحليل السيميائي البروتوكولي لنص البصري .

الإطار النظري : يركز على السيميائية والإبداع كمفهومين رئيسيين :

أولا : مفهوم السيميائية :

أوضح شولز showlz (١٩٩٤ ، ص ١١، ١٤) أن السيميائية ظهرت في الغرب على يد (دي سوسير) في فرنسا تحت مصطلح (Simiology) ، وعلى يد (شارلس بيرس) في الولايـات المتحدة الأمريكية تحت مصطلح (Simiotics) كلٌّ على حدة في وقتين متقاربين ، ولكن يبدو أن أصل الكلمة عربي ، وأن هذين العالمين قد أخذا هذا المصطلح عن اللغة العربية ونسبه كـل منـهما لنفسه ومما يدل على ذلك ، أن هناك تشابهاً كبيراً بين اللفظ العربي الوارد في القرآن الكريم ومعـاجم اللغة العربية وبين اللفظ الأجنبي ، مع أن ظهور اللفظ العربي سابق على ظهور اللفظ الأجنبي بمئـات السنين كما أن المعنى واحد تقريباً للفظين العربي والأجنبي ، فعندما يقـول تعـالى : "سـيماهم في وجوههم من أثر السجود " (سورة الفتح ، الآية ، ٢٩٢) ، فإن معنى ذلك أن هناك علامات تـدل على أن هؤلاء الناس الوارد ذكرهم في الآية يكثرون من السجود بالرغم من أننـا لا نـراهم وهـم

يكثرون من السجود ولكن هذه العلامات هي التي دلت على هذا الأمر . ويقول تعالى عن المنــافقين مخاطباً رسوله الكريم : " فلعرفتهم بسيماهم ولتعرفنهم في لحن القول "(سورة محمد ، الآيــة ،٣٠) ويفسر العمري(٢٠٠٥) أن هؤلاء المنافقون الذين يُظهرون الإيمان ويخفون الكفر لا يدل ظــاهرهم على أنهم كفار ولكن الله يوجه رسوله إلى أن هناك علامات ودلائل على ما يخفونــه مــن الكفــر ويوجهه إلى إحدى هذه العلامات وهي لحن القول .

السيمياء لغةً : ذكر العمري (٢٠٠٥) أن السيمياء في معاجم اللغة هي العلامة ، أو الرمز الدال على معنى مقصود لربط تواصلٍ ما . والخيل المسومة هي التي عليها السمة أو العلامة المميزة .

السيميائية اصطلاحاً : يعرِّف بنكراد (٢٠٠٣) السيميائية بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، ويقول بأنها في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقع ، كما يقول بأنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع ، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن . ويعرفها شولز (١٩٩٤ ، ص١٣- ١٤) بأنها دراسة الإشارات والشفرات ، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم الأحداث بوصفها علامات تحمل معنى . ويعرفها بارت (٢٠٠١) بأنها لعبة الدلائل أي القدرة على إقامة تعددا حقيقيا للأشياء في اللغة المستعيدة ذاتها . ويعرفها ايضاً الرغيني (١٩٨٧، ص١٢) بأنها ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلاقات أياً كان مصدرها ، وحسب مدلول الجذر اللغوي للكلمة فهي تعني علم العلاقات والأنظمة الدالة . مما سبق تلاحظ الباحثة أن هناك علامات ودلائل على أمرٍ ما وأن هذا الأمر مخفي وغير ظاهر ولولا تلك العلامات والدلائل لما أمكن معرفة هذا الأمر وان دراسة هذه العلامات يتم ضمن سياقها الاجتماعي ، لذا فإن أفضل طريقة لدراسة هذه العلامات يكون بالتجلي المباشر للواقع ، وفي ضوء ذلك يمكن اعتبار السيميائية المعنى البعيد الذي يرمي إليه الفنان وليس المعنى القريب المباشر ، وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة المعنى الثانوي أو معنى المعنى ، وهو ما درسه علماء الدلالة . إذاً فالسيميائية تُعنى بالدراسة العميقة للنص والغوص إلى المعاني البعيدة وقراءة ما بين السطور ومحاولة اكتشاف الفكرة التي يريد الفنان أن يوصلها بطريقة غير مباشرة . ويضيف اليوسف (٢٠٠٠ ص ١٤ ،١٣) أن السيميائية ليست بنظرية جديدة أو محددة ، وإنما هي ذات جذور فلسفية عميقة ظهرت عند أفلاطون وكذلك أرسطو الذي اهتم بغاية اللغة ، ولم تصبح السيميائية مادة علم قائم بذاته إلا بعد مجئ الفيلسوف الأمريكي بيرس والفيلسوف السويسري دي سوسير ، ولقد اتخذت السيميائية اسمها من جملة النتائج المعاصرة في حقول العلوم الإنسانية مع موجة البنيوية . أوضح بنكراد (٢٠٠٣ ، ص١- ٥) أن السيميائية تمثل وعياً معرفياً جديداً لاحد لامتداداته ولقد فتحت أمام الباحثين – في مجالات متعددة – آفاقاً جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة ، حيث ساهمت في تجديد الوعي النقدي والإبداعي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى .

التحليل السيميائي للنص البصري " الصورة " :

ويشير شولز showls (١٩٩٤ ، ص ١٥، ١٨) أنه يقصد بالتحليل السيميائي للنص البصري دراسة هذا النص البصري (الصورة) من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه ، وتستكشف مدلولاته المحتملة مع محاولة ربط النص البصري (الصورة) بالواقع ، وما يمكن الاستفادة وأخذ الدروس والعبر منه . ويشمل التحليل السيميائي لنصٍّ ما ، أو لصورة أو عمل فني مثلاً يشمل دراسة جوانبه مثل : العنوان – الأشكال – الألوان – والخطوط – والمساحة – الضوء . .إلخ . وتمثلت السيميائية كإستراتيجية في تحليل النص البصري (الصورة) إلى ستة نصوص مختلفة يدور كل نص منها حول قضية من القضايا ، وهذا النص البصري (الصورة) هي : نص كاريكاتيري ، نص فوتوغرافي ، نص تشكيلي ، نص قصصي ، نص شعار ، نص مسرحي .

القيمة التربوية للسيميائية :

يلخص شولز showls (١٩٩٤ ، ص ٣٢، ٤٤) أن هذه القيمة تتبدى فيما يلي :

١– فيها تدريب على دراسة النص البصري (الصورة) بعمق ومعرفة المعاني البعيدة والمرامي المقصودة والبعد عن السطحية ، وبذلك لا يمكن التأثير علينا ، إذا عرفنا ما وراءها . وبذلك يكون هناك جيل واعٍ متبصر يصعب التأثير عليه .

٢– فيها تدريب على القراءة الإبداعية التي تحمل رسالة سامية ودعوة إصلاحية ، مما يساعد على خَلْق جيل من المصورين والفنانين والأدباء الذين يحملون رسالة يعملون على توصيلها بطريقة غير مباشرة من خلال صورهم وأعمالهم التي تخلو من السذاجة والسطحية .

٣– فيها تدريب على التفكير المنطقي السليم المبني على مقدمات ونتائج ، فالمعنى البعيد والضمني الذي يمكن الوصول إليه يجب أن يستند إلى علامات ودلائل واضحة ، وإلا أصبح ضرباً من الوهم والظن الذي لا يغني من الحق شيئاً .

٤– فيها تنمية للإبداع والتفكير الإبداعي ، لأن التحليل السيميائي لأي صورة قد يختلف من شخص لآخر ، ومن منطقة لأخرى ، ومن فترة زمنية لأخرى ، فلا قيود عليه إلا أن تكون هناك دلائل واضحة على صحة ما ذهب إليه من قام بعملية التحليل .

٥– فيها دراسة واعية للواقع والأحداث الجارية ، لأن السيميائية يجب دراستها في ضوء الواقع وضمن سياقها الاجتماعي ، فهي ليست مجرد أفكار نظرية ، إنما هي دراسة للواقع بكل جوانبه وتفاصيله .

حيث يشير مفهوم النص البصري (الصورة) – في اشتقاقه الأصلي – إلى معنى النسيج ومعنى اللحمة ويظهر مثل نسيج تتشابك فيه سلسلة متنوعة من الخيوط الدلالية القريبة والبعيدة ، الضمنية والمتوارية والمتمنعة . ويتحقق هذا النص البصري (الصورة) عبر خمسة مظاهر ، هي :

- **المظهر المادي** : ونتعرف من خلاله على طبيعته ، عبر مجموعة من الإشارات حول طبيعة الصورة وهدفها .
- **المظهر اللفظي** : يتحدد النص البصري (الصورة) في هذا المستوى باعتبارها تشغيلاً للعقل .
- **المظهر الدلالي** : يتجاوز هذا المظهر فهم بنية النص البصري (الصورة) إلى فهم معناه ؛ إذ يبحث فيما تنتجه هذه المظاهر التركيبية والفنية والجمالية للنص البصري بما فيه من دلالات .
- **المظهر التداولي** : تتحدد فيه الصورة باعتبارها فعلاً تواصلياً يقيم علاقة بين المنتج والمتلقي في سياق ما . ولتحقيق أهداف معينة ، ويقتضي هذا المظهر الاجتماعي للتواصل الاستعانة بالعلوم الإنسانية الأخرى مثل : علم الاجتماع ، علم النفس ، نظرية التواصل ، النقد والتذوق الفني .
- **المظهر الرمزي** : تتحدد الصورة في هذا المستوى باعتبارها حدثاً ثقافياً دالاً وشكلاً من أشكال التعبير ، التي من خلالها يعبر المجتمع عن مواقفه وسلوكاته وقيمه .

وترى الباحثة أن هذه المظاهر الخمسة تشكل العناصر الأساسية لبناء الصورة وبالتالي لا يمكن فهم معناها ، إلا بإدراك كيفية اشتغال هذه المظاهر ، وأي إسقاط لمظهر ، هو في الآن نفسه ، إسقاط لجزء من أجزاء معناها لأن هذه المظاهر الخمسة توجد متداخلة ، ولأنها تدرك في لحظة واحدة هي لحظة قراءتها ، وتشكل في مجموعها جزءاً جوهرياً من مغزاها وفي ضوء ذلك يمكن القول أن مفهوم النص البصري (الصورة) يتجاوز الدور البنيوي الذي يقول بانغلاقها واستقلالها إلى اعتباره فعلاً متعدد المظاهر ، يخضع لشبكة من العلاقات ، ويحقق في فعل التلقي والتواصل ، ويشير هذا التعدد في مظاهرها إلى أن مفهوم الصورة يظل نسبياً ، رهين شروط الإبداع في القراءة والتلقي ، وبما أنه معقد ومتعدد على مستوى التركيب ، فان فعل القراءة المرتبط بها ، سيكون حتما متعدداً ومعقداً ، يراعي الطبيعة التركيبية للنص البصري من حيث البناء والدلالة . وهذا بحد ذاته فضاء يمثل قمة الإبداع . وذكر اليوسف (٢٠٠٠ ، ص ١٠٣) إن أي دراسة للكيفية التي يتشكل فيها هذا الفضاء لا يمكن أن يستقيم إلا وفقاً لنظرية الاتصال والتواصل ، ذلك انه حيث توجد منظومة العلاقات ، توجد رموز وهذه الرموز المستخدمة في النص البصري (الصورة) تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية والعلمية والأدبية والثقافية كما أن الصورة تعتمد في عمل ترميزها وفك روامزها معا على طواعية عدد من الأنساق (النظم) .

ويضيف بنكراد (٢٠٠٣ ، ص ١٦، ٣٠) أنه لما كانت السيميائية تبحث في إنبثاقات المعنى من الصورة ، فانه لا بد من النظر إليها باعتبارها طرقا استدلالية يتم بموجبها الحصول على الدلالات وتداولها على شكل سلسلة من الإحالات اللامتناهية التي لا يمكن أن تتوقف في نقطة بعينها ، وكل وقفة أو إحالة تمثل في الوقت نفسه تكثيفا للفعل نفسه أيضا ، انه مركب متنوع متعدد التجليات وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي لذاكرة مفتوحة على آفاق متعددة لا يحددها سوى القارئ الذي يدرج

معطيات النص البصري (الصورة) ضمن مسارات تأويلية هي من انتقائه وافتراضاته وهذا إبداع فعلي وليس نظري . ويضيف بارت (١٩٩٤ ، ص ١٢ – ١٨) أنه بهذا المعنى يتم النظر إلى النص البصري (الصورة) على انه مخزونٌ من الاحتمالات الدلالية ذات المعنى وبالتالي فالسيميائية هي بحث في الإبداع من حيث المعني أو توليد معنى أو إنتاج الدلالات وتداولها .

آليات القراءة :

آن الأوان لنكون وعياً بصرياً ، وثقافة بالصورة ، قصد الانخراط في حضارتها وفهم لغتها ، إن الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة لتأويل ، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها ، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها ، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها فقراءة الصورة وتأولها من البنيات المؤسسة لثقافة الصورة في العالم والوطن العربي على وجه الخصوص ، ويشير **عبدالحق** (٢٠٠٧) أن دوبري حاول وضع أدوات وآليات لقراءة الصورة والولوج إليها :-

- الانفتاح والمرونة في تقبل قراءات الآخرين ، فليس الفنان من يتحكم في مفاتيح الصورة بل القارئ (المتلقي) من يملك مفاتيحها ، فهي تحتاج إلى مؤول يكلمها لتبقى التأويلات مستمرة مع استمرار الصورة ، ولربما هذا هو السر الذي جعل كل حضارة لها طريقتها الخاصة في قراءة الصورة .
- وضع شبكة تحليلية لقراءة الصورة . مستفيدين من المبدأين اللذين يحركانها وهما مبدأ التجميع ومبدأ التدرج في قرأتها .
- وقفة متأنية ومتأملة لقرأتها .
- الاستغراق في العمل والعيش معه .
- ومما يساعد على القراءة الخلفية الثقافية والاطلاع الجيد التي تكون الخبرة في هذا المجال .

أولا – من السيميائيات البصرية إلى سيميائيات الصورة :

يشير **عبدالحق** (٢٠٠٧) إن السيميائيات كما تنبأ إليها دوسوسور ، وشعبها تشارلس بيرس ، قد اشتغلت على مجالات عدة ليصعب حصرها ، إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها ، كما هو الحال مع الصورة ، وهذا جعلنا أن نوسع البحث في مجال البصريات ، قصد الإجابة على أسئلتها المهمة :

١)- كيف نتواصل بصريا ؟

٢)- كيف نقرأ رسالة بصرية ؟

٣)- كيف نكوّن ثقافة بصرية ؟

كل هذه الأسئلة ، وأسئلة أخرى تصدى لها كلاً من :

١)- رولان بارث في بحثه عن عناصر السيميولوجيا التي طبق بعضا منها على الصورة باستعادته للأطروحات والمقولات اللسانية لدسوسور (اللسان/ الكلام ، الدال/ المدلول ، الاعتباطية الصورية...)
٢)- ما جاء به يالمسلاف في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين / التضمين أو الإيحاء) .
٣)- وما جاء به بيرس في مفهومه للإيقون بتفريعاته اللامتناهية .
٤)- بارث في بحثه عن بلاغة للصورة ، وكيف يأتي المعنى إليها ؟ وأين ينتهي ؟ إذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه ؟

إلا أن هذا الانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة ، لم يكن بهذه السهولة ، فكيف نقارب ما هو لساني بما هو بصري / إيقوني ؟ علما بأن اللغة الطبيعية تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة البصرية ، وهذا ما أدى بالسيميائيين إلى أن يجدوا حلا لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة سيميائيات الصورة . إذ نجد كيستيان ميتز أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما ، يقول في إحدى مقالاته : إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقيه متعددة ومعقدة ، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطا بين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما ، وهذا نابع من خصوصية كل خطاب وكل رسالة :

- فالرسالة اللسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول ، أي خطية ، خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة ، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن .

- الرسالة اللسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى ، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ .

- الرسالة اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية ، أما الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة والمشابهة وقد فصّل في هذه النقاط رومان غوبارن ليجد أن التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب بجذوره في عمق التاريخ فمنذ ظهور الكتاب صار الارتباط بين الصورة والنص عاديا ، لأنه ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللغة ، أو معها ، لا (مع) الصورة أو ضدها ، إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحيانا تتقاطع معها... كما يرى ك.ميتز .

ثانيا – أينما نولي وجوهنا فثمة صورة...تنـــــتـــظرنا :

ذكر عبدالحق (٢٠٠٧) أننا أصبحنا اليوم نعيش في مجتمع الصورة ، فهي رفيقنا ومرافقنا ، فأينما نولي وجهنا وجوهنا فهناك صورة تنظر إلينا في الجرائد أو المجلات ، أو تنتظرنا في المكتب أو المنزل أو في الشوارع والطرقات ، أو تطالعنا في التلفزيون أو عبر هواتفنا الجوالة ، فالصورة بحق نحيا بها وتحيا بنا

ولكن لابد من معرفة حياتها وموتها (بتعبير دوبري) ، وهذا لا يكون إلا بمعرفة حدودها ومحدداتها فلكل شئ بدء ومنتهى والصورة دائما في خلق جديد .

١- الصورة بين ثقافة الخفاء والتجلي :

أوضح **بنكراد** (٢٠٠٣) أن الناظر لسيميائيات ثقافة الصورة يجدها قد تفرعت لمجالات بحثية كثيرة ، وهذا لتعدد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص ، فمن سيميائيات الرسوم المتحركة ، إلى سيميائيات السينما ، إلى سيميائيات الفيديو إلى سيميائيات الصحافة ، كل هذه اللغات البصرية التي نواجهها وتواجهنا يوميا تحمل حدودا ومحددات عن أصل بدئها ونشأتها ، فلابد علينا من معرفة معنى الصورة وطبيعتها التي تعمل بين الخفاء والتجلي ، والغياب والحضور .

١-١- حدود الصورة :

يشير **عبدالحق** (٢٠٠٧) أن المقصود منها كل تمثيل مصور مرتبط بالموضوع الممثل عن طريق التشابه المنظوري ، فأصلها الاشتقاقي يحيل على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل ، وهي إما أن تكون ثنائية الأبعاد مثل الرسم والتصوير ، أو ثلاثية الأبعاد مثل النقوش البارزة و التماثيل شكل (٨) .



شكل (٨)
http://www.fazza3.com/vb

كما أنها في أصولها الإغريقية واللاتينية ترادف أيضا كلمة أيقون والتي يراد منها أيضا المشابهة والمماثلة وعليها بنى بيرس سرح نظريته السيميائية ، ليعتمدها اتجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصورة . فالذاكرة المصطلحية للصورة ومرجعيتها التاريخية والمعرفية ترجعانها إلى مصطلحي المشابهة والمماثلة ، وهو مفهوم مركزي للصورة حيث نعطي لكل ما نراه صورة حتى نتمثله على وجه لائق ، وهنا يدخل مفهوم الرمز ككاشف لحقيقة الصورة التي تتكلم منذ البدء والتاريخ فالصورة في عرف الحكماء

وغيرهم تطلق على معان منها كيفية تحصل العقل الذي يعتبر آلة ومرآة لمشاهدة الصورة وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة ، ومنها ما يتميز به الشئ مطلقا سواء كان في الخارج ويسمى صورة خارجية ، أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية..، بتطور الاتصال والإعلام والتكنولوجيات الرقمية أصبحتْ الصورة ذات أنواع وأصناف عديدة فقد قام بول ألماسي بوضع خطة تصنيفية للصور فجاءت في صنفين :

* **الصنف الأول** : يدخل تحته :

– **الصور السينمائية** : التي تندرج تحتها كل من (السينما ، التلفزيون ، الفيديو...) .

* **الصنف الثاني** : وتندرج تحته ما يعرف **بالصور الثابتة** ، والتي تنقسم إلى قسمين :

١– الصور الجمالية .

٢– الصور النفعية : ويدخل تحتها كل من : ١– الصور الوثائقية .

٢– الصور الإشهارية (الإعلانية) .

٣– الصور الإخبارية .

٢– الصور بين التعيين والتضمين (الإيحاء) : أوضح بنكراد (٢٠٠٣) أن هذه النقطة ترتكز على مبدأين وسيميائيين مهمين يعتمدهما كل مشتغل على سيميائيات ثقافة الصورة وبهما تنتقل الصورة من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على كل تأويل لهذا نجد بأن رولان بارت استثمرهما في قراءته للصورة بعدما طوعهما لجهازه المفاهيمي والمصطلحي ، آخذا مصطلحي التعيين والتضمين كقطبين ووظيفتين مهمتين في سيميائية يالمسلاف ،فإذا كانت الوظيفة التعيينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟ والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية ، فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالا إجرائياً تأويلياً وهو كيف قالت ؟ وهذا ما ستجيب عليه القراءة التأويلية وكل هذه الأسئلة وكثير منها دعانا لوضع قراءة منهجية متأملة ومتأولة لها . باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية شكل (٩) طارحين عدة أسئلة أخرى منها :–

ماهوأول شئ يجلب الانتباه للصورة	الشكل (العناصر)	الألوان	الخطوط	الموضوع	المضمون
ماهو التأثير الذي توقعه علينا	الفرح	الحزن	التأمل	تبني قضية	الأمل
ماهي العلاقة بين الصورة والنص	إثبات حقيقة	التعبير	الدفاع	شعر ونثر	تعليق
كيف تنظم عناصر الصورة	عناصر وأشكال	الوحدة	الاتزان	الإيقاع	السيادة
ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة	الهدوء	الراحة	الانفعال	الغضب	الحزن

جدول (١)



شكل (٩)
http://www.fotosearch.ae

ثالثا – إقراني فإني هذه الصورة :(من نظرة القارئ إلى منظور التأويل)

يشير بنكراد (٢٠٠٣) إن القاعدة الذهبية لقراءة الصورة هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة وهذه الأحكام المسبقة تأتي إما من مرجعياتنا الدينية ، أو التاريخية ، أو الثقافية ، أو الإيديولوجية ، أو الجمالية التي تعتمد على قانون المنهيات و الأمريات (أنظر ولا انظر ، أفعل ولا تفعل ، قل ولا تقل..) إلا أنه لا بد من الاعتراف بالمبدأ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة ، وهو تعدد التأويلات ، أو جمعية التأويل ، لأن الصورة كما يقول " دوبري " علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل ، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها إليها ، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها ، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها ، فبقدر ما هناك قراءات للصورة هنالك قراء لها والمعرفة المكوِّنة للصورة في هذا المجال ليست دائما هي الحجة التي تسمح بتجزيئها ، ففي هذه الجمعية يكمن غناء الصورة ، فالصورة تتكلم في صمتها مع كل واحد منا ؟ **قائلة بصوتها إقراني فإني هذه الصورة** ؟

١– آليات قراءة الصورة : أوضح عبدالحق (٢٠٠٧) أنه يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها فقبل أي تحليل لابد أن نميز بين مختلف أنماط الصورة ، وهي من يحدد اختياراتنا لأهم عناصر التحليل ، ومن يحفزنا للبحث فيما تحدثه من تأثيرات في القارئ– المتلقي الذي سيطرح عليها بدوره عدة أسئلة

كونها تخفي احتمالات قرائية ، باعتبارها كتاب مفتوح ، حيث تعطينا حرية التأويل مركزة على ثلاث مراحل للقراءة :

١- طبيعة الصورة .

٢- تحليل مكونات الصورة .

٣- المنظور التأويلي / تأويل الصورة .

إلا أن المرحلة الثالثة من قراءة الصورة ، تستقل بنفسها كونها قراءة تأويلية ، تجاوز القراءة الوصفية (المرحلتين السابقتين) .

١-١- طبيعة الصورة : يذكر بنكراد (٢٠٠٣) في هذه القراءة الوصفية التي تحاول الإجابة عن سؤال **ماذا تقول الصورة ؟** فلسنا بحاجة إلى معرفة أخرى سوى ما هو مرتبط بمجال إدراكنا للصورة ، فالصورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الإيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه أجسام ، حيوانات ، أشياء من الطبيعة... ،) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى يطلق عليها التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي تلك العلامات التشكيلية (الأشكال ، الخطوط ، الألوان ، التركيب...) لهذا وجب علينا معرفة النمط الذي تنتمي إليه الصورة ، وفي أي صنف تنخرط ، هل هي تنتمي للصور السينمائية (السينما ، التلفزيون الفيديو...) أو إلى الصور الجمالية أو إلى الصور النفعية (الصور الإشهارية (الإعلانية) ، الإخبارية الوثائقية...) وبهذا تتحدد طبيعة الصورة .

-٢- مكونات الصورة :

٢-١- التنظيم المجمل للصورة : يشير عبدالحق (٢٠٠٧) أن استقبال الصورة يكون في المرحلة الأولى مجملا ، فالعين تمسح الصورة ، ولكن تبثها على نفس الإطار ، ليس بالكيفية الخطية التي نتلقى / نقرأ بها النص ، لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث لتصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية ، لأن تركيز بصرنا على الصورة لن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة لذا يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية ، محددة بذلك مسار الصورة .

٢-٢- المنظور : يميز أهل الاختصاص بين معنيين للمنظورية ، معنى واسع يراد به العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر .. شكل (١٠) ، أخذاً بعين الاعتبار عنصر المسافة ، ومعنى ضيق عرف منذ بداية عصر النهضة ، بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان ، كما يبدو المكان للعين التي تتموقع في موضع واحد ، ليصبح هناك عدة منظورات ، منظور جوي ، منظور معكوس ، منظور خطي .



شكل (١٠)
http://www.fazza3.com/vb

٢–٣– الإطار : الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة ، حيث يأتي في أنواع مختلفة منها :

– الإطار العام أو المجمل ، والذي يعانق مجمل الحقل المرئي .

– الإطار العرضي ، والذي يقدم الديكور ، بحيث نستطيع فصل الشخصيات أو الموضوعات .

– كلية الرؤية من القدم حتى ملئ الإطار ، وهي التي تقدم الشخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار .

– الإطار المتوسط ، وهو يقدم صورة نصفية .

– الإطار الكبير ، وهو الذي يركز على الوجه أو الموضوع .

– الإطار الأكبر ، نجده يركز على تفصيل الموضوعات الموجودة .

٢–٤– زاوية النظر : زوايا النظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور له/ فيه ، فالقارئ– المتلقي ليس بالضرورة أن يركز على نفس زاوية النظر التي نركز عليها في الموضوع ، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أو الفنان في حالة تصويره أو رسمه ، لهذا علينا أن نطرح سؤالاً : من أي زاوية ننظر للموضوع ؟ فنجد أن الصورة الفوتوغرافية مثلا هي من وضع الفوتوغرافي الذي اختار موقعه ضمن عملية التصوير ، ليحدد إطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكميتها ..شكل (١١) ، أما الصورة الإشهارية (الإعلانية) فالتركيز يكون على زاوية النظر الوجهية التي تقابلنا وجهاً لوجه وكأنها تخاطبنا .



شكل (١١)
http://www.fazza3.com/vb

٢-٥- الإضاءة و الألوان :

٥-١- الإضاءة : هي من العناصر التي تثير الانتباه في الصورة ، فالهالة الضوئية تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع أو الشخصية ،كما تمنحهما قيمة بحيث إنَّ التباين (contrast) يأخذ نجاحاته الدرامية سواء كنا أمام صورة فنية أو صورة إشهارية (إعلانية). لذا وجدنا عدة أنماط للإضاءة منها :

- الإضاءة الآتية من الأمام ، أو إضاءة ثلاث أرباع الصورة ، وهي تضيء أحجام أو خطوط معينة مركزة عليها قصد إعطائها قيمة .
- الإضاءة الآتية من العمق ، بحيث يكون الموضوع أو الشخصية أمام الناظر إليها ...شكل (١٢) .



شكل (١٢)
http://www.fazza3.com/vb

– الإضاءة المعاكسة للنهار (contre-jour) ، بحيث تتموقع الإضاءة وراء الشخصية تارة تاركة بعض أجزائها للظل ، وهذا غالبا ما نجده في المنتوجات الإشهارية (الإعلانية) الخاصة بالتجميل والزينة وعروض الأزياء ، دون أن ننسى اللونين **الأبيض والأسود** باعتبارهما قيمتين أكثر من لونين . شكل (١٣ ، ١٤) .

٥–٢– اختيار الألوان : تعتبر الألوان شأن ثقافي ، وهذا يعني أن لتربية المحلية الأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان ، فلا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها إما على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره ، وإما على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي اللذين ينتج منهما . لهذا وجب علينا اختيار ألوان الصورة ، بتفعيل مبدأين مهمين لاختيار الألوان هما **مبدأ انسجام الألوان** ، **ومبدأ تباينية الألوان** ، فانسجام الألوان هي التي تعمل على تدرجه لتوليد لون من لون آخر أما تباينية الألوان فهي من العوامل المساعدة التي تخطط وتنظم إدراكنا لعناصر الصورة .



شكل (١٣)



شكل (١٤)

http: www.images.google.com

٣– تأويل الصورة : أشار بنكراد (٢٠٠٣) إن الصورة موجودة لأننا نقرأها ، فبعد هذه القراءة الوصفية لصورة– على التعيين بتحديد طبيعتها ومكوناتها (المنظور ، زاوية النظر ، الإضاءة ، اختيار الألوان...) ، يتخذ القارئ من هذه القراءة الجماعية التي تواضعت عليها الجماعة المفسرة عونا تأويليا

يعضد به قراءته الفردية لنص الصورة ، الذي سيتقاطع فيه المستوى التعييني بالمستوى التضميني ليشكلا قطباً الوظيفة السيميائية ، ويحققا شكل مضمون الصورة ؛ لأن التأويل للصورة مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر ، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة ، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نصّ الصورة.

وترى الباحثة أن كل القراءات التي تناولت الأعمال الفنية والصور هي عبارة عن تأويلات يستحيل معها تطابق الصورة مع المرجع ، فالصورة في العود والبدء دائما في خلق قرائي وتأويلي جديد . فقراءتنا للصورة لا تعد القراءة الوحيدة والشاملة ، فلكل قارئ (متلقي) أن يضع شبكة منهجية لقراءتها ، متكئاً على كفاءته التأويلية ، وقدرته الإنجازية لفهم علاماتها التشكيلية والبصرية عامة فقراءة الصورة ترتكز أساسا على المعرفة والثقافة والاستمتاع (التذوق) ، لهذا نحن نحيا بها وهي تحيى بنا ، مكونين بذلك مجتمع الصورة الذي سيقدرنا على مخاطبة المجتمعات الأخرى التي حولت الصورة من لغة عبرةٍ وبيان إلى لغة قهرٍ أو سلام وسلطان أو اتفاق ، فالصورة لغة فلنتفاهم بها معها .

فوائدقراءة الصورة :

أهم الفوائد لقراءة الصورة أنه يعد مدخل للتذوق الفني إلي جانب ذلك أكد الفرا (٢٠٠٧ ،ص١١٨ -١٣٥) في دراسته لموضوع الصورة أنَّ اكتساب المتلقي لمهارة قرأتها له فوائد عديدة :

١) تُكسبه لغة جديدة هي اللغة البصرية التي تساعده على زيادة قدرته على الاتصال وفهم مجريات الأمور من حوله خاصة في عصرنا الحالي الذي أصبحت فيه الأشكال المتطورة بمختلف أنواعها وسائل أساسية للاتصال ، وذلك بفضل استخدام آلات التصوير المتطورة التي ساعدت على نشر البصريات كلغة عالمية Cochran (١٩٩١ ، ص٧١٢) .

٢) تكسب المتلقي البلاغة البصرية التي تتطلب إتاحة الفرص للمتلقي لرؤية الصور ومناقشتها والتفاعل معها لكي يصل إلى المعلومات والحقائق الموجودة في الصورة بنفسه Deweny (١٩٨٠ ، ص٩٢) فالصورة تعمل على استثارة العمليات والقدرات العقلية ، فالعقل بالفطرة إذا لم يجد صورة أمامه يميل (بنسبة متفاوتة حسب القدرات الابتكارية) إلى عمل صور ذهنية عن طريق ما يمكن أن يسمى بعيون العقل Arnold Minds eyes (١٩٩٢ ، ص٢٦١) ويضيف الفرجاني (١٩٩٧ ، ص٩٣) هناك علاقة بين عمليات الذاكرة وبين استخدام الصور والرسوم التوضيحية وخاصة في عمليتي الاستدعاء والتعرف .

٣) دعم الثقافة البصرية لديه حيث تؤكد نتائج دراسات عدة على أهمية تقديم مواد تعليمية تقتصر على الرسوم التوضيحية فقط لتعويد المتعلم على استخدام وقراءة تلك الرسوم ، ذلك أن المتعلم عادة يفضل الاعتماد على النص المرفق بالرسم مما يؤدي إلى نوع من الأمية البصرية ، وبالتالي عدم الاستفادة من

الرسوم البصرية في التعليم ، ويذكر بوقس (٢٠٠٣ ، ص١٧٠) أن دراسات أخرى أكدت على ضرورة تضمين الرموز البصرية (الثقافة البصرية) في المناهج بمراحلها المتنوعة وأن استخدام الصور والرسوم التوضيحية بمصاحبة عبارات أو أسئلة موجهة يعطي نتائج تعلم أفضل . وأكد ريتشارد (٢٠٠٠) وإن مهارة قراءة الصور والرسوم يجب ألا تقتصر على طلاب مرحلة دون أخرى بل يجب أن تتوافر لدى الطلاب في جميع المراحل الدراسية ابتداءً من المدرسة والروضة إلى الجامعة ، وأنّ مهارات قراءة الصور والرسوم التوضيحية أصبحت من الأهداف المهمة التي يجب أن تتوافر لدى المتعلمين ، وأن المتعلمين في المستويات المبكرة من التعليم الابتدائي يجب أن يكونوا قادرين على النظر إلى الصور والرسوم التوضيحية وقراءة ما وراءها ابتداءً من الصف الثالث الابتدائي . Evans.et al (١٩٨٧ ، ص ٤٥) كما تعد الرسوم والصور وسيطاً مهماً في مجال التعليم والتثقيف –أيضاً– في مرحلة الروضة ، وأنَّ إهمال التنشيط العقلي المرتبط بالصور يؤدي إلى مشكلات لغوية نسبتها تتراوح بين (٤٠%–٦٠%) في سن ما قبل المدرسة (١٩٩٩ ، ص٢٢) SANDEL خاصة وأن مستويات وعمليات قراءة الصور يتطلب الانتباه السليم والقيام بعمليات عقلية تتصف بالعمق . (١٩٩٤ ، ص ٦٩) Freedette .

مستويات قراءة الصورة :

إذا كانت قراءة الكلمة المكتوبة يتم تعليمها للمتعلم وتدريبه عليها بأساليب متعددة فإنه يجب تعليم قراءة الصورة للمتعلم وتدريبه على قراءتها منذ نعومة أظافره ، "حتى يتمكن من اللغتين اللفظية وغير اللفظية وتنشيط جانبي دماغه وتفعيلها حيث أن النصف الكروي الأيسر يختص بصفة أساسية بمعالجة المعلومات اللفظية ... بينما النصف الكروي الأيمن يختص بصفة أساسية بالتصور البصري مما يزيد من فاعلية لغة التعليم التي هي مختارات متوافقة من اللغتين اللفظية وغير اللفظية وخاصة أن الواقع التعليمي يؤكد أن اللغتين لا تنفصلان كوسائل اتصال متكاملة في إثارة المعنى لدى المتلقين (المستقبلين).. ويهتم بذلك علم النفس المعرفي الفرجاني (١٩٩٧، ص ٩٣) ومعلوم أن المعلومات يجري تمثلها في الذاكرة من خلال نسقين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطان تماماً ، هما نظام التفكير بالصور العقلية والنظام اللفظي كما يقول بذلك (آلان بايفيو) .. ويذكر عبد الحميد (٢٠٠٥ ، ص ١٥٤–١٥٣) أنه ينصح كثيراً من خبراء التربية والتعليم بأهمية المزاوجة بين الكلمة والصورة في المراحل المختلفة لتعليم الصغار والكبار أيضاً . وهذا يتطلب تدريب المتعلمين على مهارات قراءة الصور والرسوم ، وتوجيههم ومساعدتهم على اكتسابها ويجب أن يعرف المتعلم كيف يتعامل مع الصورة عندما يشاهدها ليترجمها ويفسرها ويفهم مضمونها "وإن مشاهدة المتعلمين للصور والرسوم التوضيحية لا يعني بالضرورة أنهم سيتعلمون منها بطريقة آلية ، بل يجب توجيههم وتدريبهم على كيفية قراءة هذه الصور والرسوم

(١٩٨٩) Heinichet ، وتحليل محتواها أي " قراءة المعاني والأفكار والرموز التي تحملها هذه الصور والرسوم " ، وقراءة هذا المثير البصري قراءة واعية .

وإن قراءة الصورة عملية تتوقف على مجموعة من العوامل والمتغيرات المرتبطة بقراءة الصورة ؛ لأنها عملية مركّبة تشمل العديد من العمليات العقلية كما أن لها مستويات لأن عملية قراءة الصور ما هى إلا عملية فك رموز شفرة الرسالة وصولاً لمعنى . وتشمل عملية فك الرموز خطوتين مهمتين هما : التمايز والتفسير عبدالمنعم (٢٠٠٠ ، ص٨٨ -٩٠) وتوجد عدة تصورات لمستويات قراءة الصورة والرسوم ومنهم من يشير إلى وجود مستويات ثلاثة لقراءة الصورة :

١)- تبدأ بمستوى العد Enumeratation الذي يرى فيه الشخص الصورة فيعد محتوياتها .

٢)- مستوى الوصف Desctipration وفيه يصف الشخص عناصر الصورة مبيناً ملامح أجزائها وصفاتها .

٣)- تنتهي بالتفسير Interpretation وفيه يقوم الفرد بإيجاد علاقة بين عناصر الصورة فيربطها معاً في مفهوم ما كما ذكرها سيد وآخر (١٩٩٧م) ، الذي قد يصل إليه بعض الأطفال قبل دخول المدرسة ، أما الطوبجي (١٩٨١ ، ص١٦٣) فيذكر أنه لا يبتعد كثيراً عن المستويات الثلاثة السابقة و لم يحدد مسمياتها ولكنه قدم وصفاً للعمليات التي يجب أن يقوم بها المتعلم في كل مستوى منها ...

ويحدد بيترسون Pettersson (١٩٩٦) ثلاثة مستويات هي :

١)- الترجمة أي تحويل الصورة إلى وصف لفظي وهذا يقابل مستوى الوصف عند غيره .

٢)- مستوى التفسير .

٣)- مستوى التقويم .

وتعد هذه المستويات من بين المهارات التي يجب أن تتوافر لدى الفرد لتعامله مع البصريات وهنا لم يذكر مستوى العد أو التعرف الموجودة عند غيره .

ويحدد ليسي Lacy (١٩٨٧) أربعة مستويات لقراءة الصورة هي :

١)- التعرف .

٢)- التحليل .

٣)- والتفسير .

٤)- التقويم ، وهنا أضاف مستوى التحليل الذي يعني قدرة الفرد على تحديد التفاصيل الدقيقة الموجودة في الصورة وإدراك العلاقات بين مكوناتها ، و لم يذكر هنا مستوى الوصف .

كما يحدد (بيربرى) Barbary (١٩٨٤) أربعة مستويات هي :

١)- الوصف .

٢)- التحليل .

٣)- الترجمة بإبداع التفسير والترجمة الناقدة .

و نجد أن (فريديت) Fredetle (١٩٩٤) يحدد أربعة مستويات أخرى هي :

١)- مستوى الوصف .

٢)- مستوى التحليل .

٣)- مستوى التفسير الابتكاري ويعني قدرة الشخص على توليد استجابات وتعبيرات ومعان وتصورات شخصية تستحثها الصورة فيه .

٤)- المستوى الأخير هو التفسير الناقد وهو قدرة الشخص على تفسير الصورة في معايير ومحكات خارجية وهذا المستوى يقابل مستوى التقويم عند غيره . وهذه المستويات لا تبتعد كثيراً عن تصنيف (Barbary). وكان (هنش) Heninich (١٩٨٢ ، ص ٦٧) قد حدّد خمسة مستويات لقراءة الصورة هي :

١)- التعرف بمعنى عد عناصر الصورة .

٢)- الوصف تقديم وصف لوضع عناصر الصورة .

٣)- التحليل وهو استخدام الخبرة في تفسير الصورة .

٤)- مستوى الإبداع توظيف عناصر الصورة .

٥)- ثم التركيب وهو كتابة تقرير عن الصورة .

ويتبنى عبد المنعم (٢٠٠٠ ، ص ٩٣ - ٩٢) تصوراً لمستويات قراءة الصورة أو البصريات بصفة عامة تكون من مستويات سبع :

١)- التعرف وذلك بالتعرف إلى عناصر المثير البصري وعدها وتسميتها (المستوى الأدنى) .

٢)- **الوصف** بوصف عناصر المثير البصري وتحديد تفصيلاته .

٣)- **التحليل** وذلك بتصنيف عناصر المثير البصري وتجميعها لتحديد موقعها في شبكة معلوماته المعرفية واستدعاء الخبرات السابقة المرتبطة بها .

٤)- **الربط والتركيب** وذلك بربط عناصر المثير البصري بعضها ببعض ، ويحاول وضع فروض واقتراحات حول المعاني التي يمكن استخلاصها عند تركيب هذه العناصر مع بعضها في كل متكامل .

٥)- **التفسير واستخلاص** المعنى وذلك بتقديم التفسيرات اللازمة للفروض والافتراضات حول المعنى المستخلص من المثير البصري ويتوصل إلى قرار يتعلق باستخلاص المعنى الذي تحمله رسالة المثير البصري وما يرتبط بذلك من مفاهيم .

٦)- **الإبداع** ويتم بتوظيف المعنى (المغزى) والمفاهيم المستخلصة لاستخدامها في مواقف عديدة ويظهر ذلك على شكل تغيرات سلوكية .

٧)- **النقد** الذي يوجه إلى المثير البصري المقصود من كل جوانبه مع تقديم الاقتراحات التي تتعلق بتطوير ذلك المثير . وتشير دراسة الحصري (٢٠٠٤ ، ص٤٠-٣٩) التي تقترح تصوراً لمستوى قراءة الرسوم والصور مكوناً من أحد عشر مستوى هي : التعرف ، والاستدعاء غير اللفظي ، والاستدعاء اللفظي ، والوصف ، والمقارنة والتصنيف والترتيب ، والاستخدام المباشر للعلاقات والتفسير ، والتنبؤ ، وحّل المشكلة ، وقد خلا هذا التصوّر من التحليل والتركيب والتقويم حيث جمع الباحث بين عمليتي التحليل والتركيب تحت مستوى (حلّ المشكلة) أما التقويم لم يكن من أهداف بحثه . ويلاحظ أنه يوجد اختلاف بين المهتمين بهذا الموضوع فيما يتعلق بعدد مستويات قراءة الصورة مما يجعل هذه المستويات الافتراضية تصلح مع كل الصور والبصريات بصفة عامة ، ويستثنى من ذلك ما قاله سيد وزميله (١٩٩٧) " أن المستويات الثلاثة عندهما افتراضية وتختص بقراءة الصورة الواقعية Iconic على اختلاف المسميات وتسلسلها . تجمع معظم التصورات السالفة الذكر على أن القراءة البصرية تبدأ بالتعرف ، ثم الوصف ، وتنتهي بالتفسير وأن هذه المستويات الثلاثة هي أكثر المستويات اتفاقاً عليها ." وإن كان بعضهم يطلق مسمى العدّ بدلاً من التعرف ، ومسمى الترجمة أو التحويل بدلاً من الوصف " وأشار الجزار (١٩٩٤ ، ص ٣٧) إن قراءة الصور والرسوم التوضيحية تتضمن قيام المتعلم بعدة عمليات هي :

١)- ملاحظة ووصف محتوى الصورة .

٢)- تفسير المعلومات المتضمنة في الصورة .

٣)- عمل استنتاجات مقبولة .

٤)- تقييم المعلومات المستنتجة من الصورة والرسمة التوضيحية .

كما أفاد الحصري (٢٠٠٤ ، ص ٣٧) من نتائج الدراسات أن العمليات وأنماط السلوك التي يجب أن تمارس في أثناء التعامل مع الصور والرسوم التوضيحية هي :

١- الشرح . ٢- والفهم .

٣- المقارنة . ٤- الترتيب .

٥- إدراك العلاقات . ٦- التفسير .

الأمر الذي يدعو إلى الاهتمام باستخدام الصور والرسوم التعليمية وضرورة تنمية مهارات قراءتها لدى المتعلمين لما لها من مردود مهم على :

أ)- تركيز الانتباه والتفكير كما أشار الناقد حمدان (١٩٨١، ص ٩٥) والتحصيل المعرفي وأنماط التفكير كما ذكر سرور (١٩٩٢) .

ب)- تنمية التذوق الفني للمتعلمين كما ذكر جابر (١٩٧٩، ١٢٧) .

ج)- تنمية الإبداع الشكلي المتعلق بالطلاقة والمرونة والأصالة والإفاضة في المرحلة الجامعية بوقس (٢٠٠٣ ، ص ١٦٦-١٦٩) . وأشار الحيلة (٢٠٠١ ، ص١٩٩-١٨٧) عند اختيار المعلم للصور و (الرسوم التوضيحية) واستخدامها يجب أن يراعى العديد من الأسس والمعايير ... فالفائدة منها لا تقتصر على حسن انتقاء المعلم لهما ، بل يجب أن يتعلم الطالب كيفية قراءهما وكيفية دراستهما والإفادة منهما سواء أكانت الصورة في حجرة الدرس ، أم بوساطة أجهزة العرض المكبرة للصور ، أم في الكتاب المدرسى أم في (أسئلة الامتحانات) ويُقرأ في الصورة عدد من العناصر (كاللون ، والشكل ، والخطوط ، والبعد والحركة) من خلال الدلائل الموجودة بها كأن يكون بها ثلج أو شمس ساطعة . معايير الصورة الجيده :

١)- الجاذبية .

٢)- علاقتها بالموضوع والمحتوى .

٣)- سهوله التمييز لمحتواها وحجمها .

٤)- مناسبتها لخصائص المتعلمين وثقافتهم وخبراهم ولغتهم وأعمارهم...

٥)- عدد عناصر الصورة وكثافة وتنظيم معلوماها .

٦)- الواقعية ومدى تمثيلها للواقع والقرب منه .

٧)- أهميتها وقيمتها التربوية التعليمية .

٨)- طبيعة مواد الصورة والرسوم من اللون والشكل والمساحة...

وأضاف زيتون (٢٠٠٢ ، ص ١٨٥-١٨٩) .

٩)- دورها في الكشف عن استراتيجيات تعليمية وتدريسية جديدة تزيد من فاعلية العملية التربوية التعليمية .

١٠)- الاستفادة من إستراتيجية التفكير البصري .

إستراتيجية التفكير البصري:

أن التفكير بالصورة يرتبط بما يسمى التفكير البصري والتفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة . بغية تطوير مهارات الاتصال ومهارات التفكير الإبداعي والمنطقي بما يكسب المتعلمين الثقة في التعامل مع التعقيد ، والغموض وتنوع الآراء . وذكر الفرا (٢٠٠٧) أنه ظهرت في الولايات المتحدة بدءاً من منتصف السبعينيات على يد عالم النفس الإدراكي "Abiqail Housen " ومربي الفن" Yenawine " وتشتمل هذه الإستراتيجية على سلسلة من الإجراءات المنظومية التي تحدد دوراً لكل من المعلم والمتعلم وتستند على البحث التجريبي المعتمد على طرق التفكير لدى الأفراد وتركز على تنمية قدراهم في ترجمة اللغة البصرية التي يحملها الشكل البصري إلى لغة لفظية مكتوبة أو

منطوقة . وتستخدم نظرية Abiail Housen لتنمية الممارسة الجمالية لقاعة الدروس ، حيث أن لإستراتيجية التفكير البصري قاعدة للتطوير تُستخدم لإدارة المناقشات واستراتيجيات الأسئلة ويمر ذلك التطوير بخمس مراحل تطويرية يتحدد من خلالها دور كل من المعلم والمتعلم بهدف تحقيق أهداف عديدة منها :

١)- تنمية الملاحظة . ٣)- تنمية مهارات الاتصال .

٢)- المشاركة النشطة . ٤)- إحداث التفاعل بين المتعلمين ...

٥)- تنمية التفكير الإبداعي لديهم ..

وتتضمن إستراتيجية التفكير البصري استراتيجيات تعليمية للمعلم والمتعلم أساسها الاكتشاف النشط المتمركز حول المتعلمين بالاعتماد على مايلي :

١)- استعمال أسئلة غير محددة يتم إعادة صياغتها بالمناقشة وإبداء الرأي .

٢)- خلق جو آمن للمناقشة .

٣)- إمعان النظر في المثيرات البصرية المعروضة .

٤)- تجربة كل اتصال .

٥)- وتبرير الأفكار بإعطاء الدليل . وذكر مهدى (٢٠٠٦ ، ص ٢٥- ٣٣) التفكير البصري هو منظومة من العمليات تترجم قدرة الفرد على قراءة الشكل البصري وتحويل اللغة البصرية التي يحملها ذلك الشكل إلى لغة لفظية (مكتوبة أو منطوقة) ، واستخلاص المعلومات منه وتتضمن هذه المنظومة مهارات هي : التعرف إلى الشكل ووصفه والتحليل ، والربط ، وإدراك وتفسير الغموض ، ومهارة استخلاص المعنى . وأدوات التفكير البصري هي : الرموز والرسوم التخطيطية والصور . وأظهرت دراسة كالو Callow (٢٠٠٣) أن لدى المتعلم معرفة ثقافية مرئية (بصرية) عالية عند تقويمه للصور ، وأن هذا التقويم يعتمد على الخلفية الاجتماعية للمتعلمين وهذا يدل على أن المتعلم يبني المعاني للصور التي يشاهدها بناءً على خلفيته الاجتماعية الثقافية لذا يوصى التربويون بضرورة الاهتمام بقدرة المتعلم المرئية (البصرية) في السياق الاجتماعي الثقافي .

الصورة الفنية والتصميم

المكونات البصرية للصورة الفنية :

الخبرة البصرية هي حالة متدفقة ومستمرة من العلاقات المركبة ومن المهم من أجل مناقشة الشكل البصري أن نناقش الجوانب المتنوعة المساهمة فيه وأن نتعرف على العلاقات بينها . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٨ ، ص ٩٩) إن تحليل الصورة الفنية ومناقشة عناصرها وفهمها قد يسهم في بعث حيوارات جديدة ورؤى تفسيرية متنوعة في الصورة ، وأننا نفضل استخدام كلمة مكونات Components عن كلمة عناصر Elements لأن المكونات تعني التفاعل ، أما العناصر فتعني التجزئة والانفصال . أن عالم الفنون البصرية يقوم على أساس التراكم والتجاور والكثرة ، فالجديد في الفن لا يتناقض مع القديم بل يتكامل معه مثلما تقوم المدارس الفنية كلها معا . إن الفن العقلاني الممزوج بأشياء مأخوذة من الأعمال الأكثر دينامية للبنائين الروس ، يبدو أنه يقدم شكلا من اللغة البصرية العامة أو العالمية . والطبيعة كانت رائدة في فنون التجميع Combination Arts أي فنون التشكيل التي اعتدنا على تسميتها " بالفنون التشكيلية ". وترى الباحثة أهمية التعرف على المبادئ الأساسية التي ينبغي مراعاتها عند تكوين الصورة الفنية حتى نكون على وعي ودراية بالأسس التي ينبغي تحقيقها عند بناء الصورة وكيفية معالجة التعبيرات الفنية بشكل جيد وتوظيفها في بناء تكوينات مختلفة لتحقيق الأسس العامة لتكوين الصورة ولكي ننمي الاحساس بالقيم الفنية لتكون الثقافة الفنية لدى متلقيها ، وبالتالي تصبح قراءة الصورة مدخل لتذوقها والارتقاء بالذوق العام وثراءه .

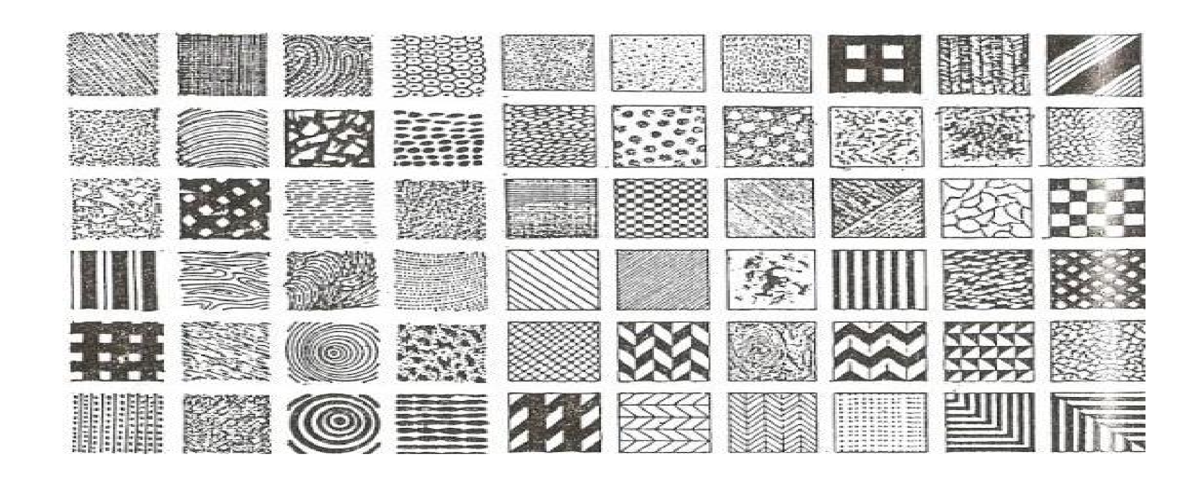
دلالة الملمس في الصورة الفنية :

قد يكون الملمس في العمل الفني ذي دلالة فعلية حقيقة على خامة معينة أو يكون تقليد لملمس الخامة المطلوبة ، ففي الفنون ثنائية الأبعاد ، يشير رياض (١٩٩٥) إن الملمس أمر يرتبط بالإدراك البصري ولا إرتباط له بحاسة اللمس وندركه كنتيجة لاختلاف كل منها عن الأخرى في خصائصها البصرية شكل (١٥) ، كما يرتبط اختيار الفنان للخامة التي سيستخدمها بالملمس الذي يريده فملمس الرسم الزيتي يختلف عن ملمس رسم الفحم أو قلم الرصاص .... وقد يعمل الرسام مثلاً على زيادة سمك الألوان الزيتية التي يستخدمها على لوحته وقد يترك عليها حركة الفرشاة أو السكين للدلالة على إيحاء حركتها .



شكل (١٥)
http://www.fazza3.com/vb

ومدلول الملمس في مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كالنحت والعمارة مثلاً يمتد أبعد من ذلك فهو خليط يجمع كلاً من الأحساس الناتج عن الملمس وذلك الناتج عن الإدراك البصري معاً . فملمس الطين يختلف عن ملمس الحجر والبرونز . ويتضح لنا أن الملمس في العمل الفني لا ترتبط أهميته المادية بالشكل فقط بل هو أيضاً وسيلة للتعبير عن مضمون يضيف إلى العمل الفني قيماً معنوية ،شكل (١٦).



شكل (١٦)
(شوقي ، ص٨٧)

المعتم والمضئ (الإضاءة والضلال) الصورة الفنية Light Shadows :

أن الضوء أحد عناصر الأثراء في العمل الفني ، والضوء بمغزاه الفني يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها ، فتعيها العين المتذوقة وتزداد فتنة بها . ويضيف أن المعتم والمضئ من أكثر العناصر استخداماً في بناء الصورة الفنية . فهي تؤثر في الرأي تأثيرات فنية مختلفة بحسب الطريقة التي يسقط بها الضوء على سطحها . وغالباً ما يرتبط المعتم والمضئ ارتباطاً وثيقاً بلون الشكل وقيمته السطحية . ويذكر البسيوني (١٩٩٤ ، ص ٥٢– ٥٣) أن تصميم المعتم والمضئ قد يكون سهلاً سهولة وضع الأبيض مع الأسود ، أو معقداً مليئاً بالقيم العديدة من درجات الرمادي بين الأبيض والأسود . حيث يعد الضوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها ، وأن الأجسام هي التي تعكس الأشعة بقدر يتوقف على خصائصها الطبيعية . فالإضاءة في التصميم تترجم بألوان فاتحة ، كما تترجم الضلال بألوان قاتمة . والتصوير الضوئي في أسلوبه التقليدي المعتاد ، تسجيل لتأثير الإضاءة وما يرتبط بها من ظلال كما أن الضوء في الطبيعة أو الابيضاض في التصميم ، يوحى بمعنى الصراحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء والبرودة أو التفاؤل . والظلام في الطبيعة أو الاسوداد في التصميم ، يوحي بخيال وغموض ورهبة وخوف . فالإضاءة عنصر إيجابي والضلال هي المقابل السلبي لها فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد ومناطق الضلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي ويذكر رياض (١٩٩٥ ، ص ٢٠٤) أن الإضاءة والظلال تعطي الصورة الفنية أو العمل الفني دلالة من دلالات العمق الفراغي لإثارة الأحاسيس بالتجسيم في الأعمال ثنائية الأبعاد ، هذا وتتأثر حدة الظلال :

١– بالمساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون محددة تماماً أو تكون متدرجة ، شكل (١٧).

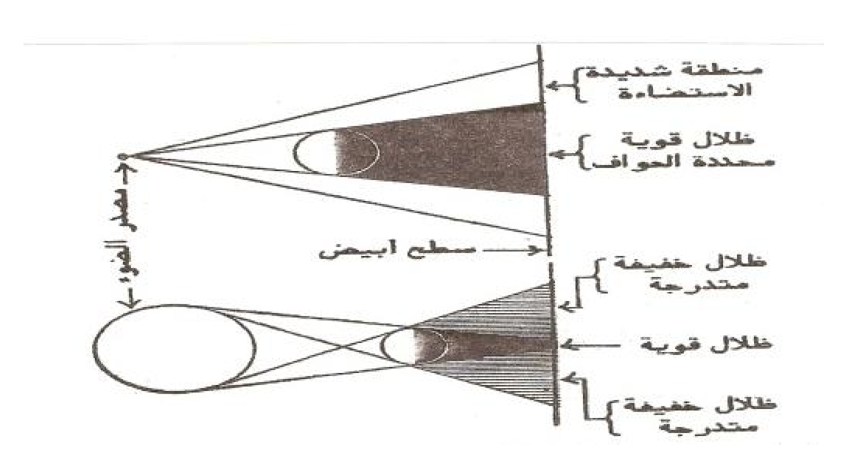
٢– نوع الإضاءة :

– إضاءة مركزة   – إضاءة غير مركزة وموزعة .

– إضاءة غير مباشرة   – إضاءة غير مؤدية إلي ظلال .

تلعب الإضاءة دوراً هاماً في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان المصمم ، شكل (١٨) مع التعاون مع عناصر أخرى :

- تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي .
- لتحقيق التوازن .
- لتحقيق التأثير الدرامي .
- لإثارة الإحساس بالعمق الفراغي .



أثر المساحة التي ينبعث منها الضوء في شكل الظلال وحدها

شكل (١٧)

(رياض ، ص ٢٠٩)



شكل (١٨)

http://www.fazza3.com/vb

اللون Colour :

أن موضوع اللون يعد عنوانا للحضارة والتطور ، لأن الألوان تسمت دائما بمعاني تخص الحضارة . والحضارة اليوم مقترنة بالصورة . وأية صورة لا تصبح كاملة وفاعلة ومؤثرة إلا إذا كانت ملونة . ويعرف البسيوني (١٩٩٤ ، ص ٣١٥) أنَّ كلمة لون تعني الإحساس البصري المترتب على اختلاف

أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة ، وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر ومنتهياً باللون البنفسجي ، وهو أيضاً ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون ، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية . وبفحص لون شئ ما بنظرة تحليل وتعمق فإننا نجد أن هذا اللون يحدده ثلاث خواص أو صفات :

أ)- كنة اللون Hue : يوضح رشدان (١٩٩٤، ص ٢٧) أن المقصود بذلك أصل اللون ، وهي تلك الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون وآخر نسميه باسمها – أنها تترجم بالصفات فنقول هذا لون (بنفسجي – أزرق – أخضر – أحمر ...) .ويمكن أن نغير في كنة اللون (أصل اللون) بمزجه بلون آخر ، فعند مزج مادة حمراء بأخرى صفراء ، فإنها تنتج مادة برتقالية وهذا هو تغيير في كنة اللون .

ب)- قيمة اللون Value: يشير رشدان (١٩٩٤ ، ص٢٧) أنها الدرجة التي بها نقصد أن اللون فاتح أم غامق ، بمعنى آخر أنه بالقيمة يمكننا أن نفرق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق إذا ما مزجنا أسود وأبيض إلي اللون ، فإننا بذلك نغيرِّ من قيمته وليس من أصله أو كنته . فإذا ما تخيلنا الفرق الذي ندركه بين لون جزئي سطح أحمر يقع نصفه في الظل والنصف الآخر في النور ، فبرغم أن أصل اللون لم يتغير إلا أنه من المؤكد أن نرى اختلافاً كبيراً في درجة نصوع اللون .

ج)- الكروما The Chroma: يوضح رياض (١٩٩٥ ، ص٣٢٧) أنها الخاصية أو الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أي درجة تشبعه ، ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه أي بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة وهي كل من الأبيض والرمادي . وهناك أحوال ثلاثة لنقص تشبّع اللون ، ولكلّ منها تعبير مستقل :

١)- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض ، وفي هذه الحالة يقال إن أصل اللون قد خفّف فأصبح فاتحاً ، أو باهتاً أو شاحباً .

٢)- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأسود ، وفي هذه الحالة يقال إن أصل اللون قد ظلّل أو صار أغمق أو أدكن .

٣)- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الرمادي . وهنا يقال إن اللون قد حُويد أو عُودل أو صار أغمق أو أدكن .

دائرة الألوان وعلاقتها بالبعد المرئي للصورة الفنية :

أنها تعتبر الوسيلة العلمية لدراسة الألوان ، ونستطيع عن طريقها أن نتعلم منها كيف نخلط الألوان مع بعضها ، وهي تتفق وتتضمن تسلسل ألوان الطيف . يشير شوقي (٢٠٠٦) كثير من علماء اللون قد قام بترتيب الألوان من خلال دوائر مختلفة ، وهذا الترتيب المبسط قام بتنظيمه " يوهانز ايتين " على دائرة الألوان ذات الاثنى عشر لوناً ، حيث تتكون من ثلاث قوائم هي :

١– الألوان الأساسية (الأولية) :

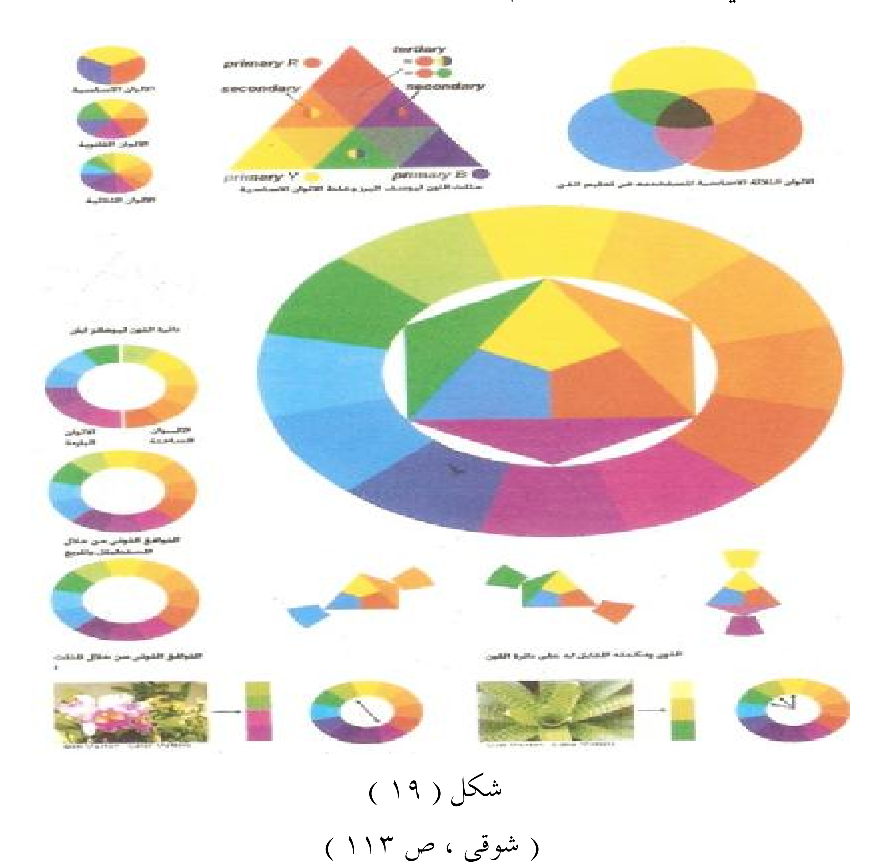
أوضح رياض (١٩٩٥ ، ص ٣٤٧) أنها الأزرق والأصفر والأحمر . وأطلق عليها ألواناً أساسية ، لكونها لا يمكن الحصول عليها نظرياً عن طريق مزج الألوان الأخرى ، إلا أن مزجها يؤدي إلي الحصول على الألوان الأخرى ، شكل (١٩) .

اختلاف مدلول الألوان الأولية :

– الألوان الأولية Primary Colors في لغة الفنان أو الرسام ورجال الطباعة تعنى (الأزرق ، الأحمر ، الأصفر، والأسود) . وفي مقدور أي من أصحاب الحرف أن يشكل لوناً جديداً ثانوياً بخلط نسبا مختلفة من ألوانه الأولية فهو يكون اللون البنفسجي من خلط الصبغة الزرقاء مع الحمراء مثلا وأن يكون اللون الأخضر من خلط الصبغتين الصفراء والزرقاء ، ويكون اللون البرتقالي من خلط الأحمر مع الأصفر .

– أما الألوان الأولية في لغة عامة الناس فهي الأزرق و الأصفر والأحمر والأبيض والأسود والأخضر ويطلق على هذه المجموعة أسم الألوان الأولية السيكولوجية Psychological Primaries .

– والألوان الأولية في لغة المصورين الفوتوغرافيين أو السينمائيين ورجال العلوم الطبيعية هي الأزرق والأخضر والأحمر وهي ألوان الأشعة التي أذا خلطت وأضيفت إلي بعضها بنسب متساوية نشأت عنها أشعة بيضاء ، لذلك فهي تسمى أحياناً باسم Additive Primaries .

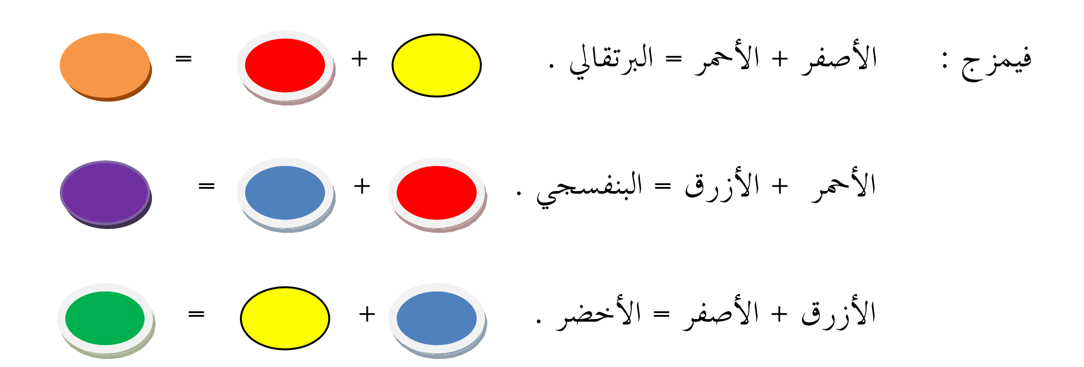


شكل (١٩)

(شوقي ، ص ١١٣)

٢- الألوان الثانوية :

البنفسجي والأخضر والبرتقالي وهي الألوان التي يمكن الحصول عليها عن طريق مزج لونين أساسيين معاً ، والتي تحتل موقعاً متوسطاً بين الألوان الأساسية في دائرة الألوان .



والألوان الأساسية مع الألوان الثانوية هي التي يطلق عليها الألوان القياسية .

= **الألوان القياسية** .

٣- الألوان المتكاملة Complementary Colors :

يذكر رشدان (١٩٩٤ ، ص٣٠) أن هذا المصطلح يعبر عن الموجتين الطوليتين اللتين إذا امتزجا يعطينا إحساساً باللون الرمادي حيث إن كلاً منهما يبطل عمل الآخر ، أما إذا امتزجت موجتان غير متتامتين ينتج إحساس بلون آخر بينهما . وهي الألوان المتقابلة في دائرة الألوان . فاللون الأصفر الأساسي يكمله ويقابله اللون البنفسجي ، والمتكون من مزج اللونين الأساسيين الباقين من الألوان الأساسية . فاللون الأحمر المكمل له اللون الأخضر المتكّون من الأزرق والأصفر اللون الأزرق المكمل له هو اللون البرتقالي المتكون من الأصفر والأحمر .

الأخضر ــــــــــ مكمل **الأحمر** .

الأصفر ــــــــــ مكمل **البنفسجي** .

الأزرق ــــــــــ مكمل **البرتقالي** .

وبذلك يمكن القول أن الألوان الثانوية التي تتم بمزج أي لونين هي ألوان مكملة للون ثالث من مجموعة الألوان الأساسية . فعلى المصمم أن يدرك أن الألوان المكملة إذا ما تجاورت فأنها تحتفظ بشدتها ورونقها . لهذا استعمل الفنانون التأثيريون طريقتهم المعروفة باللون التأثيري في خلط الألوان ، وهي

طريقة تعتمد على وضع بقع أو وحدات صغيرة من الألوان جنباً إلي جنب دون أن يختلط أحداهما بالآخر ، فتعطي تأثيراً لا يمكن مضاهاته بالخلط المباشر ، لأنها تعطي لوناً أكثر حيوية وشدة .

٣- الألوان الثلاثية (المشتقة) :

يوضح شوقي (٢٠٠٦ ، ص ١٠٥-١٠٦) أن الألوان الثلاثية تقع مابين الألوان الأساسية والثانوية ، حيث تنشأ من خلط لون أساسي باللون الثانوي التالي له ، وينتج عنه ستة ألوان متوسطة ، تشير أسماء هذه الألوان إلى مكوناتها . مثل (أصفر / برتقالي) – (أحمر / برتقالي) ــ (أحمر / بنفسجي) – (أزرق / بنفسجي) – (أزرق / أخضر) – (أصفر / أخضر) . وعلى هذا الأساس يتم تكوين دائرة الألوان ذات الاثنى عشر لوناً ، بحيث يحتل كل لون منها مكاناً معيناً ومحدداً ، ويجب التأكيد على أن ترتيب هذه الألوان هو نفس ترتيب قوس قزح أو الطيف الطبيعي ، ويقع كل لونين متكاملين في الدائرة متقابلين تقابل قطري مار بمركزي الدائرة .

٤- الألوان الحيادية :

أن الألوان الحيادية أو المحايدة هي (الأبيض والأسود والرماديات العديدة التي تنتج عن خلط الأبيض والأسود) والرماديات التي تنتج من مزج الألوان الأساسية الثلاثة . ويشر رشدان (١٩٩٤، ص٢٩) أن المصممين يهتمون بهذه الألوان كاهتمامهم ببقية الألوان الأخرى ، فالألوان الحيادية تعالج كثيراً من المشاكل الفنية في التصميم وسميت بالألوان الحيادية :

- لأنها غير متواجدة على الدائرة اللونية .
- كما أنها لا لون لها .
- تتفق مع أي مجموعة لونية .

" مقياس الرمادي "

أبيض ــــــــــ **رمادي** ــــــــــ أسود .

الألوان المتوافقة (المنسجمة) Harmony :

بأنها مجموعة من الألوان تؤثر على العين تأثيراً ساراً ممتعاً ، وتتصف بالارتباط والوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما أحياناً . وهناك بعض التركيبات اللونية التي تتميز بالتوافق والتي تساعد المصمِّم في عمل مجموعات من الألوان المتوافقة تتناسب مع ميوله ورغباته . وهي تمثل الألوان المرتبطة بكنة لون واحد ، ولكنها تختلف عن بعضها بإضافة الأبيض أو الأسود ، وهي أبسط المجموعات المتوافقة ، ومثال ذلك مجموعة الألوان التي تتفق معاً في أن أصلها هو اللون الأزرق ولكنها تختلف في نسبة إضافة اللون الأبيض والأسود إلي كل منها ، ويجب أن نلاحظ أن بعض الألوان تتغير كننها بإضافة الأبيض والأسود مما يجعلها تبدو باهتة ، لذا يجب المحافظة على نقائها بإضافة قليل من لون آخر

مثل الأحمر أو الأصفر . ويشير رياض (١٩٩٥، ص٣٤٥) أن الألوان المرتبطة بكنة لون واحد ومتقاربة على دائرة الألوان وهي مجموعة الألوان التي تتفق معاً في كنة لون واحد ، وتتقارب على الدائرة اللونية مثل اللونين الأزرق والأزرق البنفسجي اللذين يتفقان في احتوائهما على اللون الأزرق أو كمجموعة الأحمر البرتقالي والأخضر الضارب للأصفر وهما مشتركان في اللون الأصفر ولذا يكونان مجموعة متوافقة . تركيبة اللون السائد وهذه القاعدة قد تتبع في تصميمات خاصة ، ومعناها أن نجعل لوناً سائداً في التصميم ومعه لون آخر تابع ، ثم نضيف إليهما لوناً ثالثاً ليؤكد بعض النواحي الهامة ونغير من قيم هذه الألوان حتى تتزن من ناحية تنظيم الغوامق والفواتح .

تباين الألوان Contrast :

هي تلك الظاهرة التي تزيد من اختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها فعندما يتجاور لونان مختلفان يكون التباين هو الزيادة في درجة الاختلاف بينهما ، أي : أن اللون الفاتح يبدو أفتح مما هو عليه فعلاً وأن اللون الغامق يظهر أغمق مما هو عليه . وهذا التباين في درجة اللون . وليس التباين مقصوراً على اختلاف كنه أو أصل اللون ، فقد يكون التباين في درجة الألوان ، فالألوان بتجاورها ، إذا ما اختلفت في درجة فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما هو عليه في الحقيقة والغامق يظهر أغمق ، وقد يكون التباين يجمع بين أصل اللون ودرجة اللون معاً . ويذكر رشدان (١٩٩٤ ،ص٣٣) أن التباين ظاهرة تتصل بما يسمى بظاهرة الانتشار البصري . وهي المساحة الصغيرة من لون أبيض على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الحقيقة ، لأن هذه المساحة البيضاء تضئ الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية ، وتبدو الأرضية الغامقة كأنها تتناقض . ويتصل بالتباين أيضاً ظاهرة أخرى تتعلق بقيمة اللون أنه إذا وضعت مساحتين متساويتين من الرمادي على أرضية فاتحة ولتكون بيضاء ، والثانية على أرضية غامقة ولتكون سوداء ، فإن المساحة الأولى تبدو للنظر أفتح من الثانية وهذا معناه أن الأبيض إذا تجاور مع لون آخر فإنه يزيد من قيمته ، وأن الأسود إذا جاور لوناً غيره يخفض من قيمته .

التباين المتلازم :

أن التضاد المتلازم يجذب الانتباه عند خلط الألوان بعضها بالبعض ، ويذكر شوقي (٢٠٠٦ ، ص١١٠-١١١) أن التضاد يمكن أن يغير في طريقة إدراك اللون وقد يكون التضاد نتيجة التغير في الكنة أو في القيمة أو في الشدة ، وينتج التضاد كذلك عن تجاور الألوان التي تثير الرؤية والمتقابلة على دائرة الألوان ، شكل (٢٠) .

- التغير في الكنة من خلال التباين :

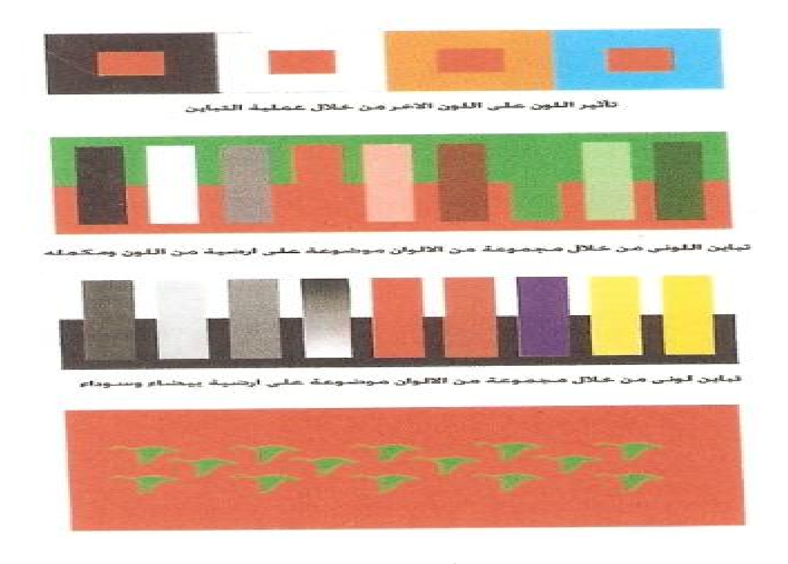
إذا أحيط لون ما بلون آخر فإن هذا اللون المحيط يؤثر في كنة اللون المحاط ؛ لأنه يدمج بصرياً بعد رؤية الصورة باللون المحيط الذي يختلف في الكنة فعلى سبيل المثال إذا أحيط مربع برتقالي اللون بخلفية خضراء فإن هذه الخلفية الخضراء تؤثر في المربع البرتقالي وتجعله يبدو أكثر احمراراً . وأنه لمن الضروري أن نفهم الأسس التي تحكم التضاد وتأثيراتها المختلفة وذلك للاستفادة منها كما ينبغي في الأعمال الفنية

- التغيير في القيمة من خلال التباين :

يظهر التغير في القيمة إذا كانت الخلفية أفتح أو أغمق عن اللون المحاط فإن الخلفية الفاتحة تجعل اللون المحاط بها يبدو أغمق . وإذا أحيط نفس اللون بخلفية أعمق فإنه يبدو أفتح ، فعلى سبيل المثال إذا أحيط المربع البرتقالي بأرضية رمادية فإنه يبدو أكثر احمراراً ولكن إذا أحيط نفس المربع البرتقالي بخلفية سوداء فإنه يبدو أكثر اصفراراً .

- التغيير في الكروما من خلال التباين :

يكشف التغير في الكروما عن ظاهرة التذبذب اللوني . فإذا أحيط لون باللون المكمل له فإن هذا اللون يبدو أكثر شدة ويصبح هذا اللون متوهجاً ومشعاً . فإذا أحيط المربع البرتقالي باللون الأزرق المكمل له فإنه بذلك يظهر خاصية التوهج والتلألأ . ولكن إذا أحيط هذا اللون البرتقالي بلون أحمر فإن هذا التجاوز يضعف الكروما ، لأن اللون البرتقالي سيبدو وكأن به رمادي ضعيف .



شكل (٢٠)

(شوقي ، ص ١١٢)

الألوان الساخنة والباردة Warm - cold Colors :

أن الألوان الساخنة تشتمل على الألوان الصفراء والحمراء والبرتقالية وقد سميت بالألوان الساخنة أو الدافئة لأنها تذكرنا بألوان النار والشمس ، وهي مصادر للدفء . أما الألوان الباردة فتشتمل على الألوان الزرقاء والنيلي والقريبة من الزرقاء كالأخضر المزرق والبنفسجي المزرق والبنفسجي . وسميت بالألوان الباردة لأنها تتفق مع لون السماء والماء والثلج وهما مبعث البرودة .

اللون	الأبعاد	الوزن
الألوان الدافئة	الأبعاد والأجسام تبدو أطول وأكبر وأقرب .	الأوزان الظاهرية تبدو أثقل .
الألوان الباردة	الأبعاد والأجسام تبدو أقصر وأصغر وابعد .	الأوزان الظاهرية تبدو أخف .

جدول (٢)

ويشير رياض (١٩٩٤ ، ص٣٣٦) من أهم التأثيرات اللونية الباردة والحارة في التكوين ما يلي :

أ- الإحساس بالعمق .

ب- الألوان الساخنة توحي بالتقدم والإشعاع وتبدو أخف ثقلاً .

ج- الألوان الباردة توحي بالانكماش والتقلص وتبدو أكثر ثقلاً .

د- خلق انطباع قوي وسريع من خلال إحداث التأثيرات السيكولوجية في مجال الرؤية البصرية المتدرجة . فالألوان الساخنة الصفراء والبرتقالية والحمراء لها دلالات في التصميمات أو التكوينات فتظهر للمشاهد أقرب وأكثر تقدماً من الألوان الباردة بصفة الإشعاع والانتشار أما الألوان الباردة فلها صفة الانكماش والتقلص . كما أن لهذه الألوان تأثيرات نفسية مختلفة تؤثر على كيانها المادي ويجب على المصمم أن يتعرف على تلك التأثيرات ليستطيع مراعاتها في تصميماته . لذلك فإن الأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاتحة تبدو أخف ثقلاً من تلك الملونة بالألوان الدافئة القاتمة .

تأثير نظم الإضاءة على دراما الصورة :

أن دراسة الضوء كمدرك جمالي وبصري ومثير نفسي ذو أسس تتفق مع الجمالية الفنية للصورة الفنية وأيضا كمصدر إلهام للتصميم في الصورة الفنية . ويذكر رياض (٢٠٠٠ ، ص٢٠٣) إننا حين نرى الطبيعة أو الكائنات التي ندركها بصرياً بفضل أشعة ضوئية قائمة من عالم مختلف يبعد عن أرضنا المظلمة بمسافة ثلاث وتسعين مليوناً من الأميال جميعها فراغ مظلم ، وقد ثبت أن الأشعة تبعث من مصادر مضئية في حد ذاتها (سواء كانت مصادر طبيعية أو صناعية) ثم تسقط على الأجسام فتعكس

منها بقدر يتوقف على خصائصها ، فمن المسطحات أو الأجسام ما يعكس إلا القليل منها أو لا يعكس شيئاً ، ويضيف زكي (١٩٩٦ ، ص٨٣) إننا نرى اللون بوجود الضوء والذي ينعكس عند سقوطه على أسطح وأشكال التصميمات المختلفة الملونة فتراه العين وتوصله إلى مراكز الإحساس بالمخ الذي يترجم هذه الإشارات والموجات اللونية ويميز درجاها المختلفة ويعطي المخ أوامره وتعليماته إلي جميع الغدد بالجسم لتهيئة جسم الإنسان لاستقبال هذا اللون حيث إن استقبال اللون الأحمر يختلف عن اللون الأخضر على سبيل المثال وليس الحصر . لذلك تتعذر رؤية الألوان والأشكال والتصميمات المختلفة في الظلام أو عند انقطاع الضوء من هنا نجد أن وجود الضوء ضرورة في رؤية الألوان وقوته وشدته ومسافته وزاوية سقوطه تعبر عن خصائصه وفي حالة عدم وجود الضوء تنعدم الرؤية لأي لون من الألوان رغم وجود العين (حاسة الإبصار) .

وترى الباحثة مما سبق أن العلاقة المشتركة بين الضوء **light** والإضاءة **lighting** واللون **Color** لها الدور الأساسي في إثارة العين لرؤية اللون وإدراكه وفهم القيم اللونية به ومن ثم تذوقه . وسيتم التعرض لمدى تأثير الضوء على اللون لرؤية الصورة ومن ثم تذوقها .

أولاً : مفهوم الضوء :

لقد نال الضوء بوصفه ظاهرة اهتمام العديد من العلماء والفلاسفة والمفكرين منذ عهد بعيد ، وكان الكثيرون يعتقدون أن الإبصار يحدث بفعل أشعة تصدر من العين فتصدم بالأشياء مما يسبب مشاهدها. ولا يمكن أن يفسر الضوء تفسيراً منفرداً ، علمياً كان أم فنياً ، فالاثنان معاً في آن واحد ، ويظهر التفسيران (العلمي والفني) متراكبين ، وعلى المصمم أن يعرفهما معاً . وذكر محمد (٢٠٠٢ ، ص٢٠- ٢١) أنَّ الفيزيائيين يقدمون النظريات المجردة ، ومصادر الإحساس اللوني ، وما يتعامل بأسس البصريات ، والكيميائيون يشكلون قواعد لمزج اللون وتحضيره ، أما النفسانيون ، فيقدمون معلومات عن استجابة الإحساس إلي الألوان . وأشار عبيد (١٩٩٨ ، ص٩) أن الضوء شكل من أشكال الطاقة تحمله حزم الأشعة الضوئية التي تنتقل عبر الفراغ حيث إنه لا يحتاج إلى وسط هوائي أو مائي ينتقل فيه ، وتنتقل الموجات الضوئية بسرعة هائلة .

أوضح سليمان (٢٠٠٤ ، ص٢٨١) أن الضوء مجموعة من الموجات الإشعاعية الصادرة من منبع طبيعي كالشمس أو صناعي كاللمبات بأنواعها ، وهذه الموجات ذات أطوال محصورة بين ٤٠٠ : ٧٠٠ ملليميكرون ، والضوء كموجات تسير في خطوط مستقيمة شديدة السرعة تصل إلي ٣٠٠٠٠٠ كيلومتر / ثانية ولكل موجة من هذه الموجات ألوان الطيف (ضوء الشمس) الذي نراه وهي السبعة ألوان والتي تبدأ باللون الأحمر ثم اللون البرتقالي ، اللون الأصفر ، اللون الأخضر ، اللون الأزرق ، اللون النيلي ، اللون البنفسجي ، وعندما نجمع كل هذه الموجات الضوئية نرى ضوء شفاف اللون له ونسميه الضوء الأبيض العادي ، وبذلك نجد أنها تختلف هذه الألوان الطيفية طبقا لطول الموجة الخاصة

لكل لون ، وأكد باشا (١٩٩٨ ، ص٢٥) أن الطيف الضوئي عبارة عن عدد لانهائي من الألوان المتدرجة في التغير ، والاقتصار على ذكر سبعة ألوان فقط يرجع إلي قدرة العين على تميزها بدرجات متفاوتة ، وأشار عبيد (١٩٩٨ ، ص٩) أن العين لا يمكنها إدراك الظواهر الضوئية ، وكذلك فإن مسار هذه الأشعة الضوئية ليس مرئياً أيضاً ، أي أن العين لا يمكنها أن تدرك مثلاً شعاع كشاف ضوئي إلا إذا كانت العين في نفس اتجاه الشعاع الضوئي ، أو إذا صادف هذا الشعاع بعض العناصر الناشرة للضوء مثل الغبار ، أو بخار الماء في مساره .

– القيم التي يحققها الضوء للون في إظهار الصورة :

أنَّ قيمة الضوء تعني إظهار الصورة والتصميم والأشكال الفنية بأشكالها وأحجامها الطبيعية ، إلى جانب وضوح الرؤية ، وما يحققه من قيمة جمالية وفنية وتشكيلية عند استخدامه في تنوعات وتوزيعات ودرجات من الكثافة المختلفة ، ويشير زكي (١٩٩٦) أن الضوء يستخدم في إيجاد حالة من التباين بين الظل والنور لتوضيح عناصر تكوين التصميم ، وأيضا إظهار الفكرة وتأكيدها ، والواقع أن الأشياء التي نصممها سواء كانت بعدين أو ثلاثة أبعاد تعتبر عاكسات للتـــأثير الضوئي الذي نودّ رؤيته في الصورة الفنية والضوء يساعد في تحقيق ما يلي :

أ)– يوضح أشكال التصميمات والصور المختلفة .

ب)– يلفت النظر ويجذب الانتباه من خلال التباين بين الظل والنور .

ج)– يجسد الإحساس بالضيق والاتساع وذلك من خلال استخدام قوة الضوء وشدته .

د)– يؤثر عاطفياً وسيكولوجياً كنتيجة لتحفيز العين والرؤية البصرية بواسطة الضوء مع الاستجابة المتعلقة بالانتباه والذاكرة .

هـــ)– يؤثر فسيولوجياً حيث يمثل ما يعكسه على الرؤية البصرية كنشاط كهروكيميائي في الأعصاب يصل إلى المخ عن طريق العين والعصب البصري .

و)– يؤثر كيميائياً كوحدات كيميائية من الصبغات تعكس أو تنفذ أو تمتص ضوءاً إلى العين لإنتاج اللون .

ز)– يؤثر فيزيائياً وهي حالة إنتاج لون جامع بين خصائص الطاقة المشعة التي تعمل على حفز العين لإنتاج لون معين .

– الأهداف الوظيفية للضوء في الصورة الفنية :

أ– الرؤية :

أشار عبد الوهاب (٢٠٠١ ، ص٣٥٠) إلى أنَّ أهم الأهداف الوظيفية للضوء حيث تنعدم الرؤية للأشكال والألوان عند انعدام الضوء . وتتوقف سهولة الرؤية على عدة عوامل :

–كمية الضوء .

– نوعية الأجهزة الضوئية المستخدمة .

– تدخل المسافة بين المنبع الضوئي والمنطقة المضاءة في تحديد كمية الضوء ونوعيته .

ومن الأمور الشائعة في مجال الاستعمالات اللونية ، أن اللون المشبع النقي أكثر جاذبية للعين من ذلك اللون غير المشبع لأن اللون الثاني يبدو باهتاً ، وكلما زادت كمية الضوء المسلطة عليه أزداد شحوباً ، لذا نجد رجال الدعاية والإعلان يختارون لإعلاناتهم ألواناً مشبعة تقاوم الضوء ولا تتلاشى تحت أشعة الشمس .

ب– تأكيد شكل ولون الصورة :

يعمل الضوء على تجسيم شكل الصورة وتوضيح لونها وتأكيد ملامحها وعناصر تكوينها من خطوط وأبعاد وألوان وملامس ....إلخ .

ج– الإيهام بالطبيعة :

بمعنى أن الضوء يحقق بعض الإيحاءات التي تمثِّل الربيع والخريف والصيف والشتاء ، ويؤثر في الرؤية ويوجه سلوك الإنسان .

د– التكوين :

وهو الاستخدام السليم للضوء ، حيث يعتبر تكوين الإضاءة (أو التكوين من الوحدات المضيئة في الألوان والكثافة والتوزيع في الفراغ) هو تصميم بصري يحدث أثراً فنياً ويحقِّق قيمة جمالية .

هـــ– الجو (توصيل الفكرة) : يوظف الضوء لتحقيق أهداف التأثير النفسي وخلق الحالة العاطفية تجاه التصميمات وذلك من خلال خلق الجو الذي يؤكد الجوانب النفسية التي تتصل باحتياجات الناس من هذه التصميمات وبما تضيفه الإضاءة من قيم فنية وجمالية مؤثرة تساعد على خلق الجو المطلوب للإقناع بالصورة الفنية .

و– سرعة جذب الانتباه : الذي يعتمد على الإضاءة المكثفة وقوة التأثير ولون الضوء والتوزيع الجيِّد للأشعة الضوئية وتكامل عناصر الإضاءة والتلوين بالضوء .

ثانياً : دور الإضاءة في تحقيق عنصر الارتياح البصري في الصورة الفنية :

أ- تعريف الإضاءة :

يذكر سبرزسنى (٢٠٠٣ ، ص٣٣) أن الإضاءة هي حصيلة جمع مصادر ضوئية مناسبة لتكوين تشكيل معين للعلاقات بين النور والظل ، والهدف من الإضاءة هو تحقيق صورة تتوفر فيها الأجواء المناسبة للبيئة ، إذ إنَّ العين البشرية العادية تتحسس تفاصيل الإضاءة ودرجاتها المتباينة مهما كانت ضئيلة . واعتبر Gorham (٢٠٠١ ، ص١٨١) أن الإضاءة إحدى المهام الأكثر إبداعاً في إثارة الرؤية للصورة فاستخدامها بشكل فعال يؤدي إلي وجود حالة معينة أو انطباع مرئي عن الصورة . ومن الممكن التعبير عن الإضاءة بأنها الكثافة السطحية للفيض الضوئي المار خلال وحدة المساحات من السطح المضاء ، ففي نظام الوحدات الدولي (SI) فإن الإضاءة تعرف بأنها الفيض الضوئي والذي مقداره لومن واحد على السطح الذي مساحته متر مربع واحد ، وتسمى هذه الوحدة باللاكس (LUX) .

أما في النظام القدمي ، فإن وحدة الإضاءة هي الشمعة _ قدم (القدمية) Foot candle (FC) والتي تساوى لومن واحداً ساقطاً على مساحة قدرها قدم مربعة واحدة . وفي مجال تصميمات الإضاءة للصورة غالباً ما تستخدم هذه المصطلحات :

قيمة الإضاءة الإبتدائيه : وهي قيمة الإضاءة لكل وحدة مساحة من السطح المضاء .

الإضاءة الاتجاهية : وهو تعبير يستخدم عادة لوصف تدفّق الضوء ، وبالتالي فله مقدار واتجاه حيث يعرف الاتجاه بأنه هو الذي يصل السطح الأكثر سطوعاً بالسطح الأقل سطوعاً .

وبالتالي نجد أن المعرفة المتزايدة للعلاقة بين الرؤية والإضاءة أدت إلي طرق جديدة في تصميم الإضاءة ، فالرؤية هي معيار لقياس جودة الإضاءة ويمكن استخدامها في تحديد مستويات الإضاءة في عدة بيئات .

- كمية الإضاءة المستخدمة على الصورة :

تقدر كمية الإضاءة المطلوبة بعدد الشمعات القدمية (FC) أو اللاكس المطلوب تواجده على مستوى الصورة ، ويعرف مستوى الصورة عادة بأنه المستوى الأفقي الذي يبعد عن مستوى الأرض بحوالي (٧٥ سم) . وتعتمد كمية الإضاءة المطلوبة أساساً على تحقيق الرؤية السليمة ، فمن المعروف أن الرؤية تزداد مع ازدياد التباين بين الصورة والخلفية المحيطة به ، وكذلك بين الصورة والمحيط الخارجي ، وأيضاً تزداد الرؤية كلما زادت كمية الإضاءة ، ومن ناحية أخرى فان المدة الزمنية لرؤية الصورة تمثل عاملاً مهماً في تحديد كمية الإضاءة المطلوبة . وإن حجم الصورة يمثل عاملاً أساسياً في تحديد كمية الإضاءة المطلوبة أي أن الإضاءة المطلوبة عندما يكون حجم الصورة صغيراً يجب أن تكون أكثر منها في حالة حجم الصورة كبيراً . ويتبين للباحثة أن الوصول إلي معرفة كمية الإضاءة المطلوبة

للصورة يحتاج إلي معرفة طبيعة البيئة الموضوعة بها الصورة والتي قد تتميز بضوء نهار ساطع حتى يتم التوافق بين مستويات الإضاءة لتحقيق التباين .

ب- تأثير الإضاءة على لون الصورة :

ذكر قلج (١٩٧١ ، ص١٨٤) أن أنواع الإضاءة تختلف فمنها الإضاءة الطبيعية ، والإضاءة الصناعية (التي تضم ألوان تتميز بالأصفر ، أو إضاءة مبهرة Incandescent ، أو إضاءة فسفورية) وكل نوع من أنواع الإضاءة له تأثير مختلف على الألوان ودرجاتها ، فالتصميم الذي يضم أكثر من لون قد تبدو هذه الألوان متناسبة تحت مصدر ضوئي ما ولا تبدو كذلك تحت مصدر ضوئي أخر وهذه الظاهرة تعرف باسم الميتاميريزم Metamerism .

وأن اللون يمثل الخاصية الخارجية لجميع التصميمات والأشكال ، فالألوان التي ترى تحت الضوء الطبيعي وتتغير درجاتها تحت الضوء الصناعي ، مثل تغير درجة اللون الأصفر تحت الضوء الصناعي ، مثل تغير درجة اللون الأصفر تحت الضوء الطبيعي عند وضعه تحت الضوء الصناعي فنجده يميل إلي الأبيض ، وبالتالي فتميل الألوان في الصورة في يوم صاف على أن تصبح أكثر تشبعاً ونصوعاً من تلك الناتجة بواسطة الضوء المنتشر الذي يسود في حالة انتشار السحب في السماء ، ويزداد هذا التأثير وضوحاً كلما ازدادت المسافة الفاصلة بين الصورة والمتلقي ، لذلك يجب أن تكون الألوان المختارة في الصورة أكثر تشبعاً لتفادي هذه الظروف ، شكل (٢١) .



شكل (٢١)
http://www.fazza3.com/vb

وتتوقف ألوان الصورة الساقط عليها الضوء على :

ذكر جودة وآخرون (٢٠٠٤ ، ص١٦٤) أن ألوان الصورة تتوقف على الضوء الساقط عليها :

- نوع المصدر الضوئي من حيث كونه طبيعياً أو صناعياً ولونه وشدته .

- الصفات الفيزيائية المميزة للحيز المرئي (الصورة) من حيث كونه شفافاً أو معتماً أو ناعماً أو خشناً أو مصقولاً عاكساً للأشعة الضوئية وغيرها من الصفات . يضيف عبيد (١٩٩٨ ،ص٩٣) أن الفنان يستخدم الألوان لتحديد معالم الصورة وإبراز خصائصها ، لذلك يلجأ في كثير من الأحيان إلي التركيز على شدة الألوان ، وكذلك على سطوعها ؛ لجذب الانتباه لأماكن معينة ومواضيع محددة ، ومن هذا المنطلق يجب أن تكون إضاءة الصورة متوائمة مع نظام التكوين المتبع وفي تناسق تام بحيث يؤكد كل منهما الأخر .

ج)- الإضاءة والمصادر الضوئية وتأثيرها على رؤية الصورة الفنية :

يذكر فونتاني (٢٠٠٣ ، ص٣٨) أنَّ الإضاءة ليست في الواقع إلا بعداً من أبعاد الضوء يجعل منه علاقة معينة بين مصدر وهدف تتحكم بها شدة المصدر ، وتقوم على الخصائص الإشعاعية للفضاء كما تنجم عنها جميع مفاهيم الظل والنور والإشعاع والبقعة الضوئية . ويمكن تصنيف المصادر الضوئية المستخدمة في إضاءة الصورة على الأسس التالية :

أ)- تصنيف المصادر الضوئية على أساس أنواع الأطياف المنبعثة منها :

ويمكن على هذا الأساس تصنيف المصادر الضوئية إلي مجموعات التالية :

١- المصادر الضوئية التي تعطي طيفاً مستمراً ، ومن أمثلتها ضوء الشمس ، وضوء النهار ، وأقواس الكربون ذات الشدة العالية ، والمصابيح المتوهجة .

٢- المصادر الضوئية التي تعطي طيف امتصاص ، ومن أمثلتها مصابيح الفلورسنت- أضواء مصابيح أقواس التفريغ الكهربي الغازية ذات الضغط المرتفع - أضواء مصابيح أقواس الزركونيوم- ضوء الشمس

ب)- تصنيف المصادر الضوئية على أساس نوع الإضاءة المطلوب الحصول عليها :

ويمكن على هذا الأساس تصنيف المصادر الضوئية إلي المجموعات التالية :

١- المصادر الضوئية المستخدمة في الإضاءة العامة ، والمقصود بالإضاءة العامة general lighting هي الإضاءة الناعمة المنتشرة وهي تستخدم لجعل مكان الصورة مرئياً ، وهذا النوع من الإضاءة هو الذي يعطي ضوءاً شبيهاً بضوء النهار .

٢- المصادر الضوئية المستخدمة في الإضاءة المجسمة ، ويطلق على هذا النوع اسم إضاءة النماذج modeling lighting وكذلك أسم الإضاءة الرئيسية key lighting ، ويستخدم كلا هذين المصطلحين لوصف الإضاءة البالغة التركيز والتوجيه ، والتي تستخدم لخلق مناطق الإضاءة العالية

ودرجات التباين في الصورة ، وهذا النوع من الإضاءة هو الذي ينتج التأثير المناظر الذي يعطيه ضوء الشمس .

٣- المصادر الضوئية المستخدمة في الإسقاط الخلفي ، the back projection وكذلك يطلق على هذا النوع من الإضاءة التأثيرات الخاصة special effects وتعطي إضاءة بالغة التركيز والتوجيه وتستخدم لإنتاج الإضاءة العالية ، ودرجات التباين في الصورة .

د)- تصنيف المصادر الضوئية على أساس طبيعة الإضاءة المطلوب الحصول عليها :

والمقصود بطبيعة الإضاءة هنا كما يذكر فونتاني (٢٠٠٣) هو إذا ما كانت إضاءة غامرة Flood lighting أو إضاءة مركزة (موضعية) Spot lighting .

أ- مصادر الإضاءة الغامرة ، وهي تتميز بقدرتها على إعطاء إضاءة ناعمة منتشرة ، ويمكن عن طريقها تحقيق الآتي :

- توفير إضاءة كلية منتظمة الانتشار .
- ملء الظلال العميقة بالتفاصيل .
- إضاءة الخلفيات .

ب- مصادر الإضاءة المركزية (الموضعية) ، وتتميز هذه المصادر بأنها تعطي حزمة مركزة من الضوء ويمكن استخدامها وهي بعيدة عن الصورة المطلوب إضاءتها ويمكن عن طريقها تحقيق الآتي :

- عمل الإضاءة المجسمة التي تضفي على الصورة إيحاء بالبعد الثالث والعمق .
- إسقاط الضوء في الأماكن العميقة من الصورة .

أهم الغايات الفنية التشكيلية للإضاءة في الصورة الفنية :

أ- دور الإضاءة في تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي : يذكر عبيد (١٩٩٨) أن تحقق الإضاءة يعني إبراز الموضوع الرئيسي في الصورة الفنية وإعطاؤها الأهمية والأولوية للفت النظر إليه . حيث تقوم إضاءة الخطوط والمساحات الرئيسية في الصورة الفنية بدور فعال في توجيه البصر نحو الموضوع الرئيسي فيها والمعاونة على جعله مركزاً للسيادة ، وقد تحقق سيادة الموضوع الرئيسي بأنه ينال من الإضاءة قدراً يزيد نسبياً عما يجاوره فيبدو شديد النصوع بالنسبة لما يقع حوله ، أو العكس بأنه ينال كمية من الضوء تقل عما يحيط به من الموضوعات الأخرى التي تبدو شديدة النصوع .

ب- دور الإضاءة في تحقيق التوازن : يذكر جودة وآخرون (٢٠٠٤) وجوب إقامة التوازن في توزيع المساحات البيضاء أو الرمادية الفاتحة في الصورة الفنية (التي تمثل المناطق الأكثر استضاءة High lights ، أو المناطق الفاتحة أصلاً في الصورة الفنية) والمساحات القاتمة أو السوداء (التي تمثل مناطق

الظلال Shadows) على أن يوضع في الاعتبار أن المساحات القاتمة تمثل في الواقع ثقلاً في مجال الإدراك البصري .

ج- دور الإضاءة في تحقيق التأثير الدرامي : يذكر رياض (٢٠٠٠ ، ص٢١٠ – ٢١٢) أن توزيع المناطق الفاتحة أو القاتمة في الصورة الفنية ، أو سيادة الألوان الفاتحة أو القاتمة فيه ، تأثير نفسي على المتلقي ، فالإضاءة يعبر عنها بألوان فاتحة ، والظلال يعبر عنها بألوان أقتم والظلال يعبر عنها ايضاً بألوان شديدة القتامة أو سوداء أحياناً ، فكل منهما تأثيره على تذوق الصورة من قبل المتلقي .

معيار تصميم الإضاءة للصورة الفنية درامياً :

ذكر جودة وآخرون (٢٠٠٤) أن معيار تصميم الإضاءة يتحدد بناءاً على عدة عوامل :

أ- الرؤية : تعتبر الرؤية أداة جديدة لتصميم الإضاءة ومعيار لقياس جودة الاستضاءة ، كما أن انعكاس الإضاءة على الأجسام واتجاه الضوء الساقط عليها لهما أثر كبير على الرؤية أكثر من الإضاءة نفسها .

ب- الانعكاسات المركبة : هي الانعكاسات التي تتركب فوق بعضها البعض ، وتنعكس من الأجسام المعتمة ، واللمعان الناتج عن انعكاسات الأجسام له مقدار صغير غير مرئي للعين المجردة ، ومع ذلك نراه بالمجهر كالبريق المعكوس الذي يتضح عند قراءة المجلة ذات السطح اللامع ، أو النظر عبر النافذة في ضوء النهار من خلف الزجاج حيث إن صورة الشمس والسماء تنعكس في شكل شعاع ضوئي مرئي للعين .

ج- الإضاءة المعتدلة : وهي التي تمثل الآثار الناتجة عن الانعكاسات وعن تأثير العوامل الأخرى التي تؤثر على جودة الإضاءة .

د- المجال الضوئي : ذكر خليل (٢٠٠٤ ، ص١٦- ١٧) أنَّ المجال الضوئي يخضع في القياس إلى برامج الكمبيوتر والذي يمكن عن طريقه قياس الخصائص الضوئية التي تشمل شدة الاستضاءة والشكل الهندسي للأشعة الضوئية ، وزوايا الرؤية وخصائص الانعكاس ، ومعرفة هذه المعايير للإضاءة يساعد المصممين على تحقيق الإضاءة الجيدة والتخلص من مستويات الإضاءة غير مرغوبة .

هـ- دور الإضاءة في خلق الجو العام أو الحالة النفسية : ذكر جودة وآخرون (٢٠٠٤) أننا نقصد بالجو العام هو الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصور عند المتلقي بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان ومميزات البيئة التي توجد فيها الصورة ، ومن الأمور الأساسية لخلق الجو العام بواسطة الإضاءة استعمال الظلال التي هي جزء مهم من مكونات الإضاءة ، ومن المألوف أننا لا نعرف الضوء دون الظل كما أن الظل يساعدنا على تحديد زاوية سقوط النور ، مثلاً تعطي شمس الظهيرة ظلالاً قصيرة ؛ لأنها عمودية أو شبة عمودية ، بينما الظلال الطويلة عكسها في ذلك .

و- دور الإضاءة في الإحساس بالبعد الثالث : ويشير عطاالله (١٩٩٧ ، ص٣٥) إلى أنَّ من الغايات التي تحققها الإضاءة للصورة الفنية الإيهام بالبعد الثالث أو العمق ، أي : بُعْد الأشياء ، أو قربها .

وترى الباحثة أنَّ من الغايات التي تحققها الإضاءة للصورة الفنية هي إضفاء القوة المعبرة وإمكانيات التأثير في الموضوع بشكل فعال وواضح واخراجه بشكل متميز وفعال ومؤثر فيتفاعل المتلقي ويتذوقه .

ثالثاً : حدة الظلال ودورها في تأكيد أبعاد الصورة الفنية :

إذا اعتبرنا الإضاءة عنصراً إيجابياً ، فإن الظلال هي المقابل السلبي لها ، فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الإبعاد ، ومناطق الظلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي ، وإن كانت تستقبل أحياناً أشعة غير مباشرة منعكسة من مصادر ثانوية تضيئها بقدر ما ، فهي بذلك قد لا تعكس أشعة إطلاقاً فتتمثل في (الصورة) كمناطق سوداء ، وتعكس القليل منها فتبدو في (الصورة) كمساحات أقتم لوناً من المناطق الأشد استضاءة المجاورة لها . كما ذكر عطاالله (١٩٩٧) . أن الظلال السوداء تماماً قد لا تكون مرغوبة ، بل من الأفضل أن تكون فقط أقتم مما يجاورها بحيث يبدو فيها جانب من تفاصيل (الصورة) ولن يحدث ذلك إلا إذا نالها قدرٌ من الضوء المنعكس على الموضوعات المجاورة التي يضيئها المصدر الرئيسي ، أو نالها قدرٌ من الضوء الساقط عليها مباشرة من مصدر ضوئي مساعد .

الضوء والظل وتأثيرهما على اللون :

من تأثيرات الضوء والظل على التصميم اللوني للصورة الفنية مايلي :

- إن الصور المتشابهة تعطي ظلالاً مختلفة إذا كانت المسافة الفاصلة بين الصور ومصدر الضوء قريبة ، وكلما كان الظّل قصيراً وخفيفاً أصبحت إمكانية إلغائه أو تخفيفه أسهل .
- إن طبيعة الخلفية تؤثر على شكل الظل الساقط فالخلفية غير السوية تعطي ظلالاً متعرِّجة .

بينما تتحرك الظلال وفقاً لواحدة من الطرق الخمس التالية :

١- أن يتحرَّك الظل المشتق مع الحيِّز المظلل بينما يظل مصدر الضوء ساكناً .

٢- أن يتحرك كل من الظل ومصدر الضوء بينما يظل الحيز المظلل نفسه ساكناً .

٣- أن يتحرك كل من الحيز المظلل ومصدر الضوء معاً بشرط أن تأتي حركة مصدر الضوء أقل سرعة من حركة الحيز المولد للظل .

٤- تكون حركة الحيز المضئ أسرع من حركة الحيز المظلّل .

٥- أما الوضع الخامس فيحدث عندما تتساوى سرعة الحركة فيما بينهما .

وهناك العديد من تأثيرات الضوء والظل على اللون وهي كالأتي :

١- ليس هناك حيز مرئي قادر على إظهار لونه الطبيعي بشكل كامل ، والسبب في هذا يرجع إلى العاملين التاليين : الأول : وجود وسط ينتشر مابين العين والحيز المرئي . الثاني : أن مصادر الضوء التي تُمكن من مشاهدة هذا الحيز لها طبيعة لونية خاصة بها . ويفترض خليل (٢٠٠٤) أن يُظهر الحيز المرئي لونه الطبيعي ، إذا ما أتاه الضوء من مصدر للضوء عديم اللون ، وألا يكون عرضة في مثل هذه الحالة لأي حيز أو مصدر آخر عدا ذلك المصدر الأول .

٢- أن اللون الأبيض هو أقرب الألوان إلى فقدان لونه عندما تغطيه الظلال هذا إذا افترضنا أنه لا يستقبل أي ضوء سواء كان مباشراً أو منعكساً ، أما الأسود فإنه يزداد قوة إذا ما انتشرت فوقه الظلال ونفقد لونه عندما يسقط عليه الضوء ويخفت اللون الأسود بنفس القدر الذي يسطع عليه الضوء أي بقدر ازدياد قوة مصدر الضوء حيث تزداد قوة اللون الأخضر واللون الأزرق في مناطق الظل المتوسط ويزيد حضور اللون الأحمر واللون الأصفر في مناطق الضوء وهو ما يحدث بالمثل مع اللون الأبيض شكل (٢٢) .



شكل (٢٢)
http://www.fazza3.com/vb

٣- تبدو الأجزاء المظللة على حيز ما أكثر تبايناً مع مناطق الضوء كلما اقترب لون هذا الحيز من اللون الأبيض .

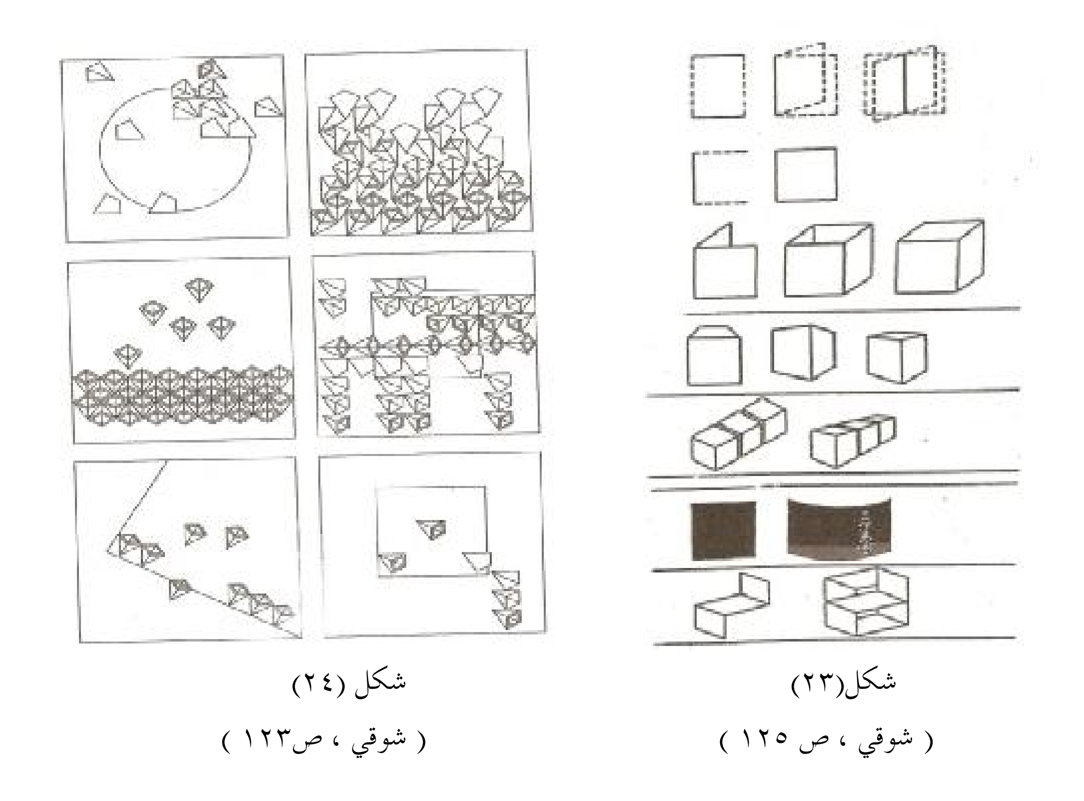
٤- أن كافة الألوان مهما كانت طبيعتها تصبح متداخلة ويصعب تمييزها ، إذا ما وقعت في مناطق الظل ، وتمت مشاهدتها من مسافة كبيرة والسبب في هذا يرجع إلى أن الأجسام التي لا تستقبل ضوءاً أساسياً ، ولا تستطيع أن ترسل للعين من مسافة بعيدة أشكالها الحقيقة لأنها يجب أن تخترق بضوئها ضوء الهواء وهذا لأن الضوء القوى يهزم الضوء الضعيف .

٥- تتقدم الألوان التي تحتوي على كمية كبيرة من الضوء نحو العين ، بينما ترتد الألوان القاتمة للخلف ولا شك أن للظل أثره الواضح على السطوح الملونة ، ولما كان الضوء المسلط على سطح ملون ينعكس حاملاً للعين لون هذا الشئ فيترجمه إلى إحساس مرئي باللون ، فالظل وشبه الظل على العكس يتسببا في حدوث بعض التغيرات الطارئة على اللون الأصلي وجعله يبدو أكثر دكنة مما هو عليه .

الفراغ **Space** :

يعد الفراغ جزء من البصريات غير مملوء بأي من العناصر الأخرى ، ويعرفه دواير (٢٠٠٧ ، ص ٢٣٢) بأنه ايجابي وهو المساحة داخل الشكل أو التكوين محدد بخطوطه الخارجية ، شكل (٢٣) أما الفراغ السلبي فهو المساحة الموجودة حول الخطوط المحددة للأشياء ، وأنَّ العناصر الثلاثة الخطوط المسطحات الكتل حين تتجمع كلها أو بعضها تخلق فراغاً والفراغ يمثل عنصراً هاماً في التعبير الفني ؛ نظراً لوجود فراغ نشأ عن تجميع كتل أو مسطحات أو مساحات خلال حيز العمل الفني فإن ذلك يقضي أن يوضع في الاعتبار تولى أهمية للشكل الداخلي لهذا الفراغ حيث يرى في الأعمال الفنية المعمارية الحديثة كثيراً من مسطحات وخطوط تربط بين الداخل والخارج . ويضيف دواير أن الفنون المجسمة قد تطورت من فكرة الشكل المغلق إلي الشكل المفتوح الذي يربط بين الداخل والخارج وتحقيقاً لهذا الاتجاه نرى الأعمال المعمارية الحديثة تميل نحو استخدام المسطحات الشفافة الزجاجية في كيان العمل الفني . أن العنصر المسطح بمفرده وبحكم طبيعته لا يمكن أن يضم فراغاً .

أما إذا تقوس نشأ عن ذلك نشاط فراغي . وإذا افترضنا أن هذا المسطح قد شُكل بحيث يصبح على هيئة نصف كره ، فإن الفراغ يصير أكثر إيجابية وتحديداً . أما المصمم المسطح فهو شئ آخر أنه سطح ذو بعدين الطول والعرض وعلى الفنان أن يقدر الطريقة التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالعمق أو البعد الثالث في الفضاء . أما الأحساس بالعمق الفراغي فيذكر رياض (١٩٩٥ ،ص٤٠١) أنه يعتمد على أحاسيس تثيرها دلالات تؤدي إلى التعرف على ماهو قريب وماهو بعيد ، أو التعرف على مانسميه شكلاً أو أرضية ، شكل (٢٤) .



شكل (٢٤)
(شوقي ، ص١٢٣)

شكل(٢٣)
(شوقي ، ص ١٢٥)

ثانياً : الأسس البنائية للتصميم (هيكل التكوين) :

أن أنشاء وتصميم الصورة الفنية والعمل الفني يعتمد من الناحية البصرية والدلالية على عدة عناصر هي النقطة والخط والمساحة ...إلخ ، ومعالجات أخرى مثل التوازن والوحدة والإيقاع وغيرها ، ويذكر الشفيع (٢٠٠٧ ، ص ١٠٩) أن موضوع المادة والمحتوى التعبيري يتخذ مكاناً ضرورياً في الصورة والعمل الفني ، وترى الباحثة ذلك الدور الواضح خلال تذوق الصورة ومدى تأثر المتلقي به .

١- النظام System :

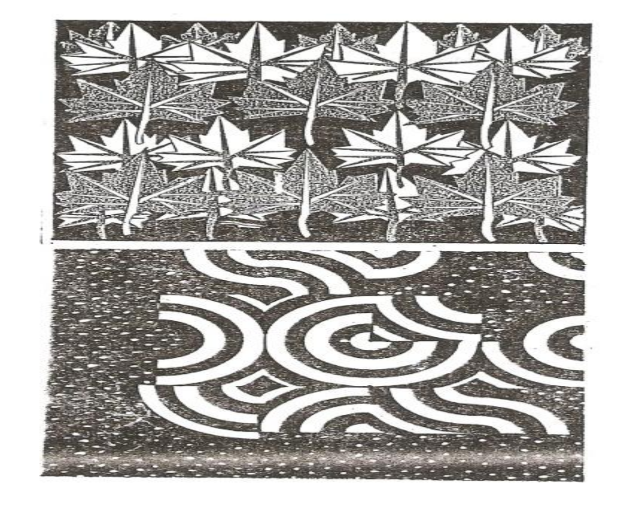
يشير دواير (٢٠٠٧ ، ص٢٤١) بأنه ترتيب العناصر المكونه للصورة ، وهو يعني ضرورة وجود مسار للعين يجب أن تتبعه ، وهو الكيان الكلي المنظم أو المعقد الذي يضم تجميعاً لأشياء ، أو أجزاء تتكوّن من وحدة متكاملة . وهو الكل المركب من مجموعة عناصر لها وظائف بينها علاقات متبادلة شبكية تتم ضمن قوانين ويوجد هذا الكل في بعد مجالي وآخر زماني . فالنظام هو الكيان المتكامل ، الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله . وتشير هذه المفاهيم في مجملها إلى معنى النظام بأنه الأسلوب الذي ينتظم به عدد من العناصر والمفردات في علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو في وحده كليه تمثل هذا النظام . وفيما يلي نعرض بعض الأسس التي يجب أن تراعي في تنظيم عناصر العمل الفني :

الشكل والأرضية :

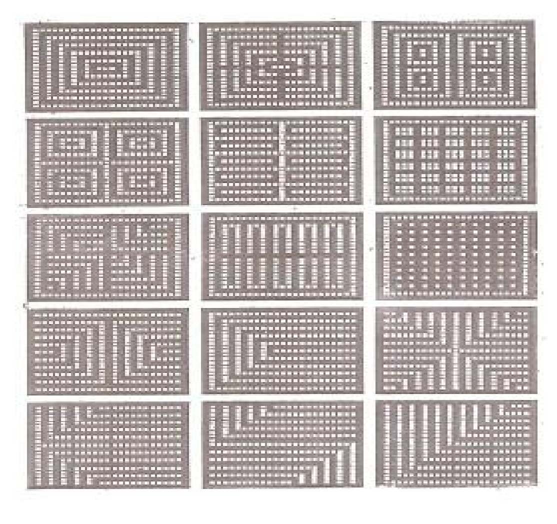
الشكل يمثل المضمون الرئيس المراد التعبير عنه ، أو أنه جوهر الصورة الفنية ، يذكر البسيوني (١٩٩٤ ص ٤٤- ٤٥) أن الأرضية تمثل الجو الملائم الذي يتناسب مع الشكل والذي في كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ويؤدي رسالته . ويضيف أن الشكل والأرضية هما أساس كل علاقات التركيب والإنشاء في التكوين أو التصميم ونشير إليهما أحياناً على أن الشكل هو العنصر الإيجابي ، والأرضية هي العنصر السلبي ، والشكل يمثل العنصر الأساسي المراد التعبير عنه في حين أن الأرضية تمثل المحيط الملائم الذي يتناسب مع الشكل ويؤكده . ويتمثل مفهوم الشكل والأرضية في الطبيعة في هيئة النجوم كشكل على مساحة السماء كأرضية . كما أننا ندرك هذا المفهوم فيما يحيط بنا من مظاهر فمساحة الورق مثلاً تمثل الأرضية بينما تمثل الكتابة الشكل الواقع عليها كما تمثل المقاعد مثلاً الشكل على أرض الحجرة واللوحة الفنية تمثل الشكل على الحائط كأرضية .....وهكذا . إن علاقة الشكل والأرضية في التكوينات أو التصميمات المسطحة سواء كانت ذات أشكال تمثلية أو هندسية أو انسيابية مجردة تخضع للعلاقات التالية :

- يدرك المتلقي غالباً الشكل فوق أو أمام الأرضية شكل (٢٥) .
- الشكل له الأهمية والصدارة .
- الأرضية غالباً أكثر من الشكل بساطة .
- للأرضية مساحة وشكل أيضاً .
- الأرضية والشكل معاً يكملان بعضهما البعض ويمثلان كلا متكامل في التكوين أو التصميم .

وتتنوع العلاقات بين الشكل والأرضية فتأخذ تنظيمات مختلفة يتبادل فيها كل منها حسب درجة الأهمية التي يعطيها الفنان مرة للشكل ومرة للأرضية ومرة للاثنين معاً لدرجة أن تنعدم المعالم المميزة لكل منهما شكل (٢٦) . وهكذا يتصف التصميم بالتكامل .



شكل (٢٥)
(شوقي ، ص١٣٠)



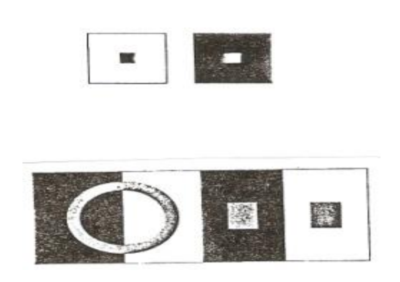
شكل (٢٦)
(شوقي ، ص١٣٠)

- التوافق والتباين Contrast Harmony :

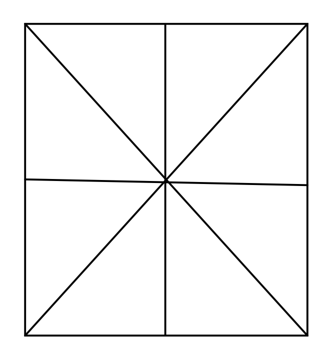
أننا إذا أمعنا النظر في مفهوم التباين في مجال الفنون التشكيلية لوجدنا أنه بدون التباين لما استطعنا أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان . أوضح رشدان (١٩٩٤ ، ص٣١ - ٣٣) أن التباين يعني الظاهرة التي تزيد من اختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها . والتباين هو عكس التوافق فالتوافق يعني الحالة التي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرجة . فإذا كان التوافق هو مجموعة من الألوان التي تؤثر على العين تأثير سارا ممتعا ، وتتصف بالوحده بالرغم من الاختلاف الواضح بينها أحيانا ، أن الانتقال مثلاً بين الأبيض والأسود خلال ما بينهما من درجات رمادية مختلفة تدرجت بين الطرفين المتباينين وهما الأبيض والأسود فإن التباين يعني استخدام التناقضات بشكل متجاور شكل (٢٧) . فكلما زادت سرعة الانتقال من حالة الأبيض إلى حالة الأسود كان ذلك أقرب إلى حالة التباين . إن التوافق والتباين قيمتان يمكن أن نتكشف وجودهما في الطبيعة من خلال بعض المظاهر مثل الليل والنهار- الطويل والقصير الخير والشر وما بين هذه المظاهر من تدرج بما يعطي قيمة التوافق . المحاور التي يبنى عليها النظام التصميمي : من الضروري أن يبدأ المصمم بتحديد النظام المختار في شكل تخطيط عام . فالنظام البنائي للتصميم يعد بمثابة تحديد للمحاور الرئيسية التي يبنى عليها النظام التصميمي ، شكل(٢٨) . وتلك المحاور هي :

- المحاور الرأسية .
- المحاور الأفقية .
- المحاور المائلة .
- المنحنيات .

ويتضح أن النظام البنائي هو أحد الأسس البنائية للتصميمات الزخرفية .



شكل (٢٧) (رشدان ، ص٣٤)



شكل (٢٨)

التصميم والشبكات الهندسية :

أن النظرة الخاطفة حول مفهوم القياس واستخدامه في مجال التصميم للأعمال الفنية أسفرت عن علاقة ارتباط وثيقة بين التصميم والنظام الهندسي ، ويذكرشوقي (٢٠٠٦ ، ص ١٣٤ ، ١٣٧) أن التصميم هو توازن التركيب ، أو رياضة الشكل الفني وحيث إن الشبكات الهندسية أحد أدوات القياس أو مظهر من مظاهر القياس لكونها نظام هندسي ، لذا فيمكن الاعتماد عليها في التوصل للعديد من الصيغ التصميمية القائمة وحدتها واتزانها على التناسب الهندسي الجمالي . أن للخطوط الأولية وظيفتها الهامة عند المصمم في بلورة ووضوح الفكرة الناشئة من تصوراته الذهنية ، وحتى ينبثق الشكل الفني محققاً لغرضه ، تحتاج تلك الخطوط لبعض العمليات التنظيمية من إضافة أو تبديل وتغيير أو تحريف وما شابه ذلك . وإذ تنشأ الأشكال وتتحدد طبيعتها المرئية بتنسيق الخطوط والتحكم في حركاتها واتجاهاتها وبالتالي فأن الخطوط هي التي تقوم بتشكيل الهيكل البنائي للتصميم ، فلعل تقديم نظام هندسي ، يتسم بنسبة متوافقة ، وفي شكل شبكات من الخطوط المتقاطعة ، للمصمم ، قد يعينه في ترجمة أفكاره في

خطوط متتابعة ومنظمة ، وقد يدفع أيضاً بقدراته الإبداعية لعمليات إنمائية نتيجة لبذل المحاولات من حذف وإضافة وتعديل خلال ما لديه من معلومات ، فضلاً عن استثمار إمكانات ذلك النظام الشبكي وبشكل يمكنه من خلاله التغلب على العديد من المشكلات التي تعترضه ، وأهمها كيفية حل مسطح الفراغ . فإذا كان التصميم يبدأ بخطوط أولية فالنظام الهندسي ذو الطابع الشبكي يتيح فرصة تقسيم المسطح لخلق علاقات خطية متناسبة رياضياً ومتوافقة جمالياً . أن مجالات الإفادة من النظم الهندسية في بناء التصميمات تعددت وتنوعت أشكالها ، في فنون الحضارات القديمة منها والمعاصرة ، ولا سيما أبراز تلك الفنون استخداماً للنظام الهندسي فنون الحضارة الإسلامية ، وأغلب فنون الحضارة الغربية المعاصرة . فإذا ما امتدت الخطوط المائلة من أركان المربعات المتراصة بحيث تقطع الشبكة المربعة من المنتصف فإن ذاك يترتب عليه شكل جديد مستنبط وهو المثلث ، وبالمثل فإذا امتدت خطوط مائلة أو أفقية لتقطع شبكة من المعينات المغالي في استطالتها يمكن الحصول على شبكية مثلثة من المثلث المتساوي الأضلاع . وفي أكثر من دراسة تحليلية أمكن التوصل إلي تحديد الأشكال الهندسية المنتظمة الثلاثة التي تعد الأساس للشبكات البسيطة والمركبة ، والمستخدمة كنماذج بنائية وتكرارية للعديد من التصميمات الهندسية . والأشكال الثلاثة الأساسية هي : المثلث المتساوي الأضلاع المربع ، والدائرة ،شكل (٢٩) .

النظام الشبكي : يعتبر إمام (١٩٩٦ ، ص ٧٣) أن النظام الشبكي المرحلة التالية لمرحلة التنسيق Layout فبعد أن يكون المصمم قد حصل على كافة المعلومات يكون قد استقر على التنسيق الذي سيستخدمه بعد ذلك يأتي دور النظام الشبكي ليساعده في تحديد موقع العناصر بطريقة منظمة ودقيقة خاصة في المطبوعات التي تعتمد تشابه التصميم ، كالمكتبات والتي تضم ورق المراسلات والكروت الشخصية والأظرف والحافظة . والشبكة هي الأساس الذي يعتمد عليه تنسيق الصفحة وتوضيح احتمالات وتوزيع العناصر داخل مساحة الصورة .

ويمكننا **تعريف الشبكة** على أنها :

- هي مجموعة من الخطوط غير المطبوعة لإرشادات جهزها المصمم تستخدم لتنظيم الفراغ الذي ستحتله العناصر ولتوضيح مواقع تنسيق النص والصور على الصفحة بدقة ولا تعتمد على نسب محددة مسبقاً .

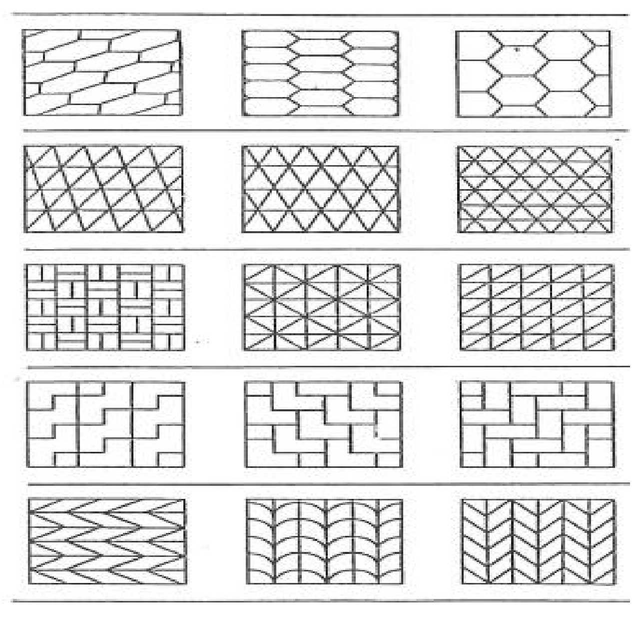
- هي تخطيط يقسم المساحة إلي أجزاء ثم يملؤها بعبارات وصور ورسوم وغير ذلك من العناصر المستخدمة في الصورة والمطلوب ترتيبها داخل المساحة . وهكذا فإن استخدام الشبكة يحقق النظام ويعبر عن موقف عقلي يرينا تصورات المصمم أثناء العمل مما ينتج عنه عملاً خاضعاً للمعايير الجمالية والرياضية ، ويعطي حلولاً للمشاكل بأسلوب منطقي وقائم على أساس عملي .

بناء الشبكة : تهتم الشبكة بمواقع العناصر المكونة للصورة الفنية كما تعمل على تحقيق النظام للعلاقات المتداخلة بين العناصر والمحتويات المرئية أي أن العمل بنظام الشبكة يعني إخضاع العمل للقواعد الشبكية السليمة الصحيحة . ويذكر إمام (١٩٩٦) أن الشبكات الهندسية تعد هي البنية الأساسية لعدد لا نهائي من التخطيطات ومن خلالها يمكن للمصمم السيطرة على العديد من المشكلات العملية في مجال تصميم الصورة الفنية وإيجاد الحلول الشبكية الملائمة له . ويتم بناء الشبكة كالآتي :

أ- بناء الشبكة ذات الوحدات المتجاورة :

- تقسيم مساحة الشبكة إلى مجموعة من الأعمدة المتجاورة ويختلف عرضها من شبكة لأخرى حسب رغبة المصمم .
- ثم يتم تقسيم هذه الأعمدة أفقياً إلى مجموعة من الوحدات ، وكلما زادت عدد الوحدات في الشبكة كلما سمح ذلك بسهولة ترتيب العناصر التشكيلية للصورة الفنية وتنظيمها داخل الشبكة ، ويمكن أن تكون هذه الوحدات متشابهة أو مختلفة الحجم ، ويكون ارتفاعها عبارة عن عدد محدود من السطور بينما عرض الوحدة هو عرض العمود نفسه .
- يفصل بين الوحدات فراغات رأسية وأفقية تضمن عدم تلامس العناصر وتهيئ الراحة للعين كما تسمح بسهولة الانتقال من عنصر لآخر .
- تحيط الهوامش بالشبكة من جميع الجهات وقد تكون متماثلة من جميع الجهات أو تكون غير متساوية مما يولد الإحساس بالتنوع وعدم التماثل .

ب- بناء الشبكة المربعة : يتم بناء الشبكة المربعة عن طريق تقاطع مجموعة من الخطوط الأفقية والرأسية بزاوية ٩٠ منتجة مربعات متساوية المساحات تستخدم لتوزيع العناصر بداخلها .



شكل (٢٩)

دور النظام الشبكي في بناء وتصميم الصورة الفنية :

تعريف النظام :

النظام من الاعتبارات الهامة التي يجب أن تراعي في تصميم الصورة الفنية التي تختلف عن الآخرى بناء على تنظيم عناصر التصميم بحيث ينتج عن هذا التنظيم علاقات تحقق بعض القيم التشكيلية والفنية التي تحدد نجاح الصورة الفنية ، وتميز كل صورة عن الآخرى والنظام يربط بين عناصر العمل بعضها وبعض وهو ليس مقيدا للمصمم فالحجم والشكل والصورة العامة للتصميم ، وكذلك ترتيب العناصر وطريقة تنسيقها كل ذلك يؤلف النظام وبالتالي فهو عنصر ضروري في التصميم يساهم في حل العديد من المشكلات وعلى هذا يجب الاهتمام بنظام محتويات الصورة . ويشير عبدالحميد (٢٠٠٨ ،ص ١٥٣) أنه تنتظم به عدد من العناصر والمفردات في علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو في وحدة كلية . وأنه يمكن تحقيق قدر أكبر من النظام للأشياء وذلك بوضعها في مجموعات أو كتل ويقول علماء النفس الذين يدرسون عاداتنا في التفكير والتذكر إن القدرة على تذكر الأشياء التي تم تصنيفها في مجموعات تبلغ في المتوسط ضعف أقصى طاقة لهذه القدرة بالنسبة للأشياء غير المصنفة أو التي لم تنتظم في مجموعات . ويمكن تحقيق النظام في الصورة الفنية من خلال ما يلي :

- نوعية الصورة الفنية .
- العناصر التشكيلية المكونة لها .
- البنية الهندسية لها .

الشبكة Grid :

أنَّ استخدم الأسلوب الشبكي في تقسيم الفراغ إلي مساحات يساهم في تحقيق وحدة الصورة الفنية . وحيث إن التصميم هو تنظيم العلاقات بين عناصر الصورة الفنية وتوازنها وحيث إن الشبكات الهندسية أحد مظاهر القياس لكونها نظاماً هندسياً ، لذا يمكن الاعتماد عليها في التوصل للعديد من الصيغ التصميمية القائمة وحدها واتزانها على التناسب الهندسي الجمالي . ويوضح إمام (٢٠٠٠ ،ص١٣٠) أن الخطوط الأولية وظيفتها الهامة عند المصمم في بلورة تصوراته الذهنية عن طريق عناصر الصورة حتى تظهر الصورة محققة لغرضها ، وإذا كانت الأشكال تنشأ وتتحدد طبيعتها المرئية بتنسيق الخطوط والتحكم في حركاتها واتجاهاتها فإن الخطوط هي التي تقوم بتشكيل الهيكل البنائي للتصميم (الصورة الفنية) . وإذا كان الصورة تبدأ بخطوط أولية فالنظام الهندسي ذو الطابع الشبكي يتيح فرصة تقسيم مساحة الصورة لخلق علاقات خطية متناسبة رياضياً ومتوافقة جمالياً ويمكن إيجاد عدد كبير من التخطيطات للنظام الشبكي على أساس الخطوط الأفقية والرأسية التي تنتج من تقاطعها وحدات يمكن أن تكون متساوية العدد أو مختلفة حسب رغبة المصمم مع وجود فراغات رأسية وأفقية بين الوحدات تضمن عدم تلامس عناصر التصميم وتحقق الراحة لعين المشاهد وتعتبر الأشكال الهندسية المنتظمة الثلاثة المثلث المتساوي الأضلاع المربع الدائرة ، هي الأساس للشبكات البسيطة والمركبة كنماذج بنائية وتكرارية للعديد من التصميمات الهندسية .

دواعي استخدام الشبكة :

أن مصمم الصور يستخدم النظام الشبكي لحل المشاكل المرئية في البعدين والثلاثة أبعاد فعند اختصار وتنظيم العناصر المرئية في النظام الشبكة يخلق ثبات ورؤية واضحة للمسطحات في تناغم مستمر لا نهائي في وسائل الصور المرئية . ويذكر عبدالحميد (٢٠٠٨ ،ص ١٣٦) أن الشبكة تعتبر من أنجح النظم المستخدمة لتحقيق الوحدة الذاتية للصور الفنية المطبوعة ، وإن كان البعض يعتقد أن الشبكة قد تؤدي إلى التطابق الممل إلا أن إمكانياتها أكبر من ذلك فهي تسمح بالتنوع والتناقض . ويجب على المصمم عدم المبالغة في عدد وحدات الشبكة . لهذا تعتبر الشبكة من أنجح النظم المستخدمة لتحقيق الوحدة الذاتية للصورة الفنية . وثمة أسباب تستدعي استخدام الشبكة كعنصر مساعد في عملية تنظيم العناصر الفنية للصورة ومن هذه الأسباب ما يلي :

١- أسباب إدراكية : فالشبكة تساهم في إدراك واستكشاف الحلول المتاحة لوحدات تصميم الصورة الفنية .

٢- أسباب عقلانية : فالشبكة تساهم في حل مشاكل تصميم (الصورة الفنية) بأسلوب علمي مدروس يحقق الوحدة والتميز والنظام .

٣- أسباب اقتصادية : حيث تعمل الشبكة على سهولة توزيع العناصر في أقل زمن ممكن يساهم في سرعة طباعة الصورة وبالتالي تقليل التكلفة . ويرى إمام (٢٠٠٠، ص ١٤٢) أنه عند اختيار الشبكة يجب مراعاة العناصر التي ستحتويها ، فإذا كان النص يتكون من فقرات قصيرة متعددة فيستحسن استخدام الشبكة المعقدة ذات الوحدات المتعددة الصغيرة ، أما إذا كان النص عبارة عن كتاب ومادة علمية كثيرة وقليل من الصور فإن الشبكة المعقدة تكون عديمة الفائدة إذ نادرا ما تستخدم معظم تقسيماتها وعلى المصمم ألا يبالغ في زيادة وحدات الشبكة المعقدة حتى لا يؤثر ذلك سالباً على وحدة التصميم وعلى هذا يعتبر اختيار النظام الشبكي المناسب للصورة الفنية مسألة توازن يحددها الفنان طبقاً للفكرة المبدئية للصورة .

أهمية النظام الشبكي في تنسيق الصورة الفنية :

يشير إمام (٢٠٠٠ ، ص ١٤٨) أن أهمية الشبكة تظهر في تنسيق الصورة الفنية كما يلي :

١- تسمح الشبكة للمصمم بإنتاج العديد من أشكال التنسيق المختلفة وإبتكارها .

٢- تعتبر الشبكة وحدة نظامية هامة لتنسيق الصورة الفنية وتؤدي إلى خلق وحدة في التصميم .

٣- تساهم الشبكة في تحقيق بناء متوازن منظم وتنظيم هوامش الصفحة وضبط الفراغات المناسبة بين العناصر .

٤- ترتيب عناصر تصميم الصورة الفنية في تنظيم محكم مع تحقيق الإيقاع المطلوب .

٥- تعطي الإحساس بالاستمرارية والتدفق الذي له قيمة موحدة ومميزة .

٦- تساهم الشبكة في تحقيق النظام للصورة الفنية .

٧- تحقيق الذاتية والهوية المميزة للصورة الفنية ككل .

٨- تمنح وتزود الصورة بوحدة الشكل المطلوب .

٩- العمل على تحقيق السيادة البنائية للصورة الفنية .

١٠- يكفل النظام الشبكي للمصمم حل المشكلات الوظيفية والمرئية والتقنية في أقل وقت ممكن وبكفاءة عالية .

١١- تنظيم الشبكة العلاقات بين العناصر الأساسية في الصورة للحصول في النهاية على تصميم له صفة الدقة والوضوح . وأخيراً فإن الشبكة تعمل على إيجاد الوحدة في الشكل النهائي للمعلومات المرئية وأي صورة يجب أن يتم دراستها وإعدادها بعناية فائقة بناء على النظام الشبكي الدقيق ، ووفقاً لمتطلبات الصورة والتحكم في النظام الشبكي يجعل من السهل إعطاء السطح أو الفراغ النظام المحكم .

ثالثاً : الأسس الإنشائية للتصميم :

أن طبيعة التصميم لا تتوقف على الأشكال وهيئتها وما تحدثه من تأثير في الحيز المكاني فحسب ، بل يرتبط مظهرها المرئي أيضاً بالأسلوب الذي تنتظم به هذه الأشكال أو كيفيات بناء العلاقات الشكلية المسطحة ، من خلال مجموع العمليات الأدائية التي تتضمنها العملية البنائية للشكل الفني للصورة . ويذكر شوقي (٢٠٠٦ ، ص ١٣٩) أن الأسس الإنشائية تعد إحدى أسس بناء التصميم ، إذ إنها المحدد للعلاقات التي تربط بين عناصر الصورة أو مفردات التصميم ومدى تأثيره بالعناصر المحيطة به وبوحدة التصميم وترابطه . وتتضمن تلك العناصر التشكيلية أنماطاً لا حد لها من نظم الترابط بين بعضها البعض ، ومن خلال مجموعة من الأساليب التنظيمية التي يستعين بها المصمم لإحكام العلاقات الشكلية على مسطح التصميم كالشكل وتغير المساحة : أو الشكل واختلاف الملامس .

- أو الشكل والتباين الشفافية .
- التوافقات اللونية .
- التبادل بين الشكل والأرضية .
- الشكل وتغيير الوضع والمكان .
- الشكل وعمليات الحذف والإضافة .
- علاقات التجاور والتماس والتراكب .
- التداخل والتشابك والتباين بين الأشكال .
- التصغير والتكبير وتكرار العناصر .

رابعاً : أسس التصميم (الأسس الجمالية)

أن العناصر أو المفردات الشكلية تؤدي إلي جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دوراً جمالياً ، يذكر شوقي (١٩٩٩ ، ص٢٢٤) أن هذه العناصر ترتبط بوضعها على مسطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة .بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية . ونعني فيها قيم الإيقاع و الإتزان و الوحدة و التناسب التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على سطح التصميم . وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن . وترى الباحثة أنها تمثل الهدف الجمالي الرئيس الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من الصورة المصممه ، محملة بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية وتتعدد الصور والأساليب التي تحقق هذه الأسس التصميمية . بحيث إن لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية أو الجمالية أو الثقافية التي تؤديها الصورة أو العمل خلال تذوقها من قبل المتلقي .

أولاً : الإيقاع Rhythm :

هو توظيف الحركة عن طريق حفظ المسافات البينية الكائنة بين الوحدات البصرية ، وفي الصورة الفنية بأنه ترديدٌ لفكرة وهذا الترديد لا يتم على وتيره واحدة فلابد من التنوع حتى يكتسب ثراء ، ويعرفه كل من الشفيع (٢٠٠٧ ، ص ١٥٨) والبسيوني (١٩٩٤ ، ص ٥٤) بأنه تكرار الكتل أو

المساحات تكرار ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة . ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات . وأن الإيقاع مجال لتحقيق الحركة . فهو يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير ، لذا فالإيقاع يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة وإدراك سمات هذا التواترات الدوارة أو علاماته ، فيعطي الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة واتزان . فالحياة والكون بكل مظاهرهما يخضعان لعاملين رئيسين هما الحركة والتغير اللذين يمثلان السمة الأساسية التي تحكم انتظام وإطراء العلاقات والأشكال ، في الأشكال الطبيعية أو الأعمال الفنية ، وعندما يحاول الفنان المصمم تحقيق الإيقاع يضفي الحيوية والديناميكية والتنوع وجماليات النسبة القائمة على التوازن داخل نظام التصميم بما قد يحوى من قيم لعناصر كالنقطة أو الخطوط أو المساحات أو الحجوم أو الألوان أو يكون بترتيب درجاتها أو تنظيم اتجاهات عناصر العمل الفني . وهناك بعض القيم الفرعية التي تبرز الإيقاع بمثابة التنظيمات والصور التي تحقق عنصري الإيقاع المتصلان دائماً وهما الامتداد والزمان . وهذه القيم الفرعية هي :

- الإيقاع من خلال التكرار .
- الإيقاع من خلال التدرج .
- الإيقاع من خلال التنوع .
- الإيقاع من خلال الاستمرار .

أ)- التكرار : Repetition :

يؤكد التكرار اتجاه العناصر وإدراك حركتها . وعادة يلجأ الفنان إلي التعامل مع مجموعات من العناصر قد تكون خطوطاً أو أقواساً أو مثلثات أو مربعات أو مجموعات لونية متباينة أو متدرجة . وفي أي من هذه الحالات يلجأ المصمم إلي التكرار الذي هو استثمار لأكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الشكل أو تلك الأشكال خلال ترديدات دون خروج ظاهر عن الأصل . بمعنى أن لا يفقد الشكل خصائصه البنائية . والتكرار بهذا المعنى يشير إلي مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم ذي البعدين. شكل (٣٠) ، ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الإنتاج في الصورة الفنية .

ب)- التدرج : Graduation :

يقوم الإيقاع على تنظيم الفواصل من خلال عنصران هامان هما الفترات والوحدات أو الأشكال ، وتتدرج هذه الفترات في اتساعها مما يؤدي إلي سرعة أو بطئ الإيقاع . فحينما تتدرج الفترات والأشكال بمسافات صغيرة يحدث إيقاع سريع والعكس عند تكرار الأشكال والفترات بمسافات كبيرة

يحدث إيقاع بطئ . أي تقترن الإيقاعات السريعة بقصر الفترات بين الأشكال وتقترن الإيقاعات البطيئة بطول المسافات .

- الفترات : هي العنصر السلبي من التكوين Intervals .
- الوحدات : هي العنصر الإيجابي في التكوين Vents .

ويتوقف ذلك على حركة العين بين العناصر على مسطح التصميم . فالتدرج الواسع عادةً يبعث الإحساس بالراحة والهدوء . وذلك بعكس التباين أو التدرج السريع الذي ينقل العين سريعاً من حالة إلي أخرى مضادة لها . وقد استثمر فنانو الخداع البصري على سبيل المثال أسلوب التدرج بشكل فعال في أعمالهم اعتمادا على أنواع التدرج في الإيقاع :

١- الإيقاع المتناقص : الإيقاع المتناقص والمتزايد حيث يتحقق الإيقاع المتناقص . إذا تناقص حجم الوحدات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات ، أو تناقص حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات ، أو تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقصاً تدريجياً معاً .

٢- الإيقاع المتصاعد : الإيقاع المتزايد إذا تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات ، أو تزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً . فعندئذ يقال عن هذا الإيقاع بأنه متزايد .

٣- الإيقاع الحر : تختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها البعض اختلافاً تاماً ، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها البعض إختلاف تام ايضاً ، وقد يقع في أي من المرتبتين التاليتين :

أ- إيقاع حر منتظم تترتب فيه الوحدات والفترات ترتيب عقلي .

ب- إيقاع عشوائي ترتب فيه الوحدات والفترات ترتيباً عشوائياً .

٤- الإيقاع الرتيب : وهذا النوع تتشابه فيه الوحدات والفترات تشابهاً تاماً في جميع الأوجه مثل الشكل واللون والحجم والموقع دون اللون .

٥- الإيقاع الغير الرتيب : تتشابه فيه الوحدات مع بعضها البعض ، وكذلك تتشابه فيه الفترات مع بعضها ، ولكن لا تتشابه الوحدات مع الفترات شكلاً أو لوناً شكل (٣١) أو حجماً .

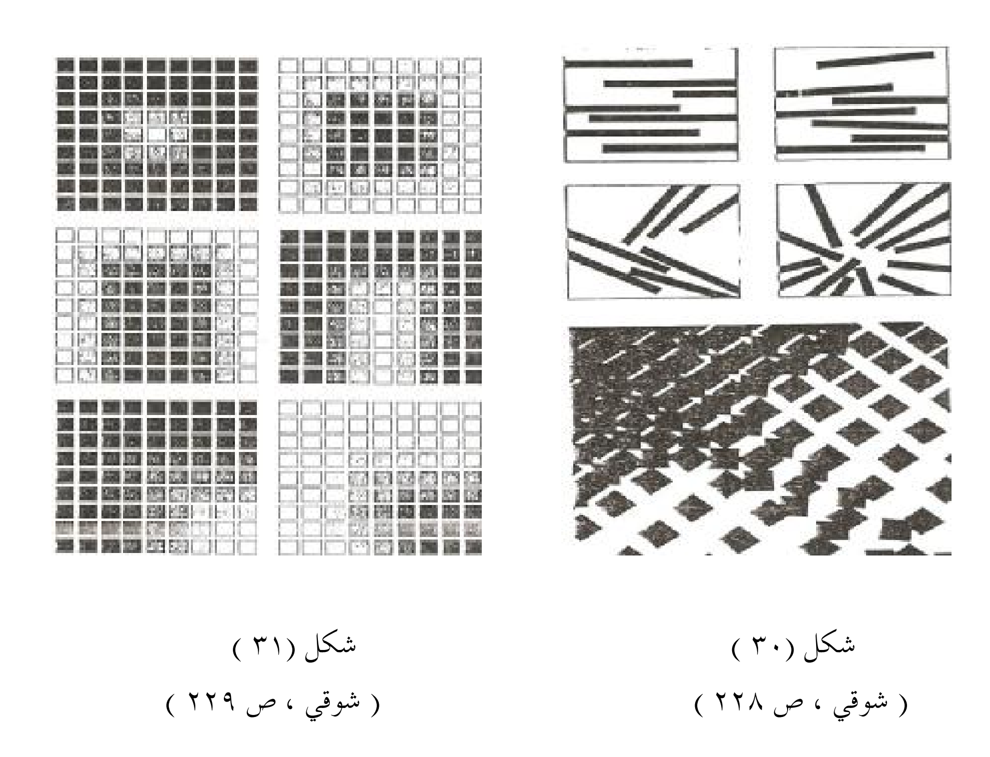
ج)- التنوع :

لابد أن يعتمد كل عمل فني على تحقيق التغير والتنغيم الإيقاعي بحيث لا يفقد العمل وحدته . أي يقوم هذا التنوع على نوع من التنظيم للحفاظ على الوحدة . فكلما جاء التنوع بين عناصر الصورة يشترط توفير نظم واضحة لوحدها كلما عبر هذا العمل عن ديناميكية والفاعلية ، فالتكرار والتنوع صفتان متلازمتان في بناء الصورة الفنية المعبرة ، فلا تطغى وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته .

د)- الاستمرارية :

التواصل أو الاستمرارية صفة أساسية تميز الإيقاع وتحقق الترابط القائم على تكرار الأشكال داخل التصميم . وتعد صفة الاستمرارية قاسم مشترك يكسب الوحدة تنوعها ويكسب التدرج انتظامه

ويعطي العمل ككل صفة الترابط بين أجزائه . فيمكن أن يحقق الفنان الوحدة في تصميمه ، الذي يتضمن عناصر تشغل درجات متفاوتة في نمو الأشكال وتنتج عناصر ذات قيم متنوعة ، وفراغات ذات قوى مختلفة عن طريق ما يتكشفه فيما بينها من أنواع من الاستمرارية .



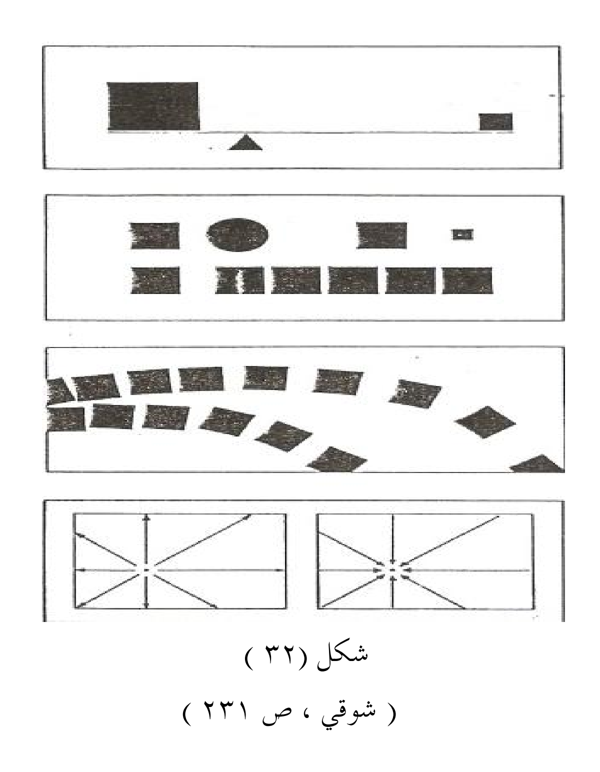
شكل (٣١)
(شوقي ، ص ٢٢٩)

شكل (٣٠)
(شوقي ، ص ٢٢٨)

ثانياً : الاتزان Balance

يعد المبدأ الذي يعطي الاحساس بالاستقرار ، وأنه الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة . ويعرفه كل من الشفيع (٢٠٠٧ ، ص ١٥٣) وعبد الحميد (٢٠٠٨ ، ص ١٦٣) ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية ، وهو الإحساس المعادل كخط رأسي على خط أفقي . كما أن إحساس من وجود الإنسان في وضع معتدل قائم رأسياً ومتوازن على أرضية أفقية والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات الصورة الفنية . حيث يحقق الإحساس بالراحة النفسية حين النظر إليه . والفنان يتجه نحو تحقيق الاتزان في تنظيم عناصر الصورة الفنية ، لا لأنه فنياً فحسب ، ولكن لأنه من أسس الحياة . ينبغي على الفنان أن ينقل للمتلقي الإحساس بالاستقرار و الاتزان في صورته الفنية وجودة الصياغة الشكلية والتكامل ، شكل (٣٢) . فنحن لا نشعر بالراحة عندما ينعدم الإتزان في تنظيم أو ترتيب الأشياء من حولنا . فالمتلقي دائما يبحث عن نوع العلاقة المتزنة التي تعطيه الوحدة الجمالية للأشياء غير أنه لا يمكن أن نصل إلي تحقيق الإتزان في تنظيم الأشكال والألوان في تصميم الصورة الفنية بمجموعة من القواعد الصارمة . فالفنان أو المصمم يصل إلي تحقيق

التوازن بإحساسه العميق خلال تنظيم علاقات الأجزاء في الصورة الفنية من خط ومساحة ولون وملمس ودرجات الفاتح والغامق .



شكل (٣٢)

(شوقي ، ص ٢٣١)

ثالثاً : الوحدة أو التآلف في التصميم أو التكوين Unity

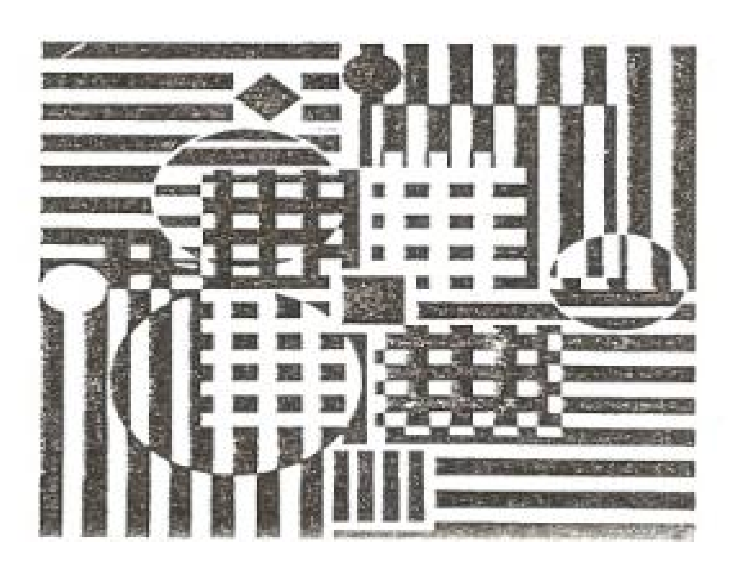
هي تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ، ووحدة الأسلوب الفني ، ووحدة الفكرة النشطة بداخله أو المهيمنة عليه أو وحدة الهدف ، أو وحدة الغرض من الصورة أو العمل الفني . وتتيح الوحدة بين العناصر البصرية داخل التصميم . يذكر كل من رياض (١٩٩٥ ،ص ٢٦٥) وعبدالحميد (٢٠٠٨ ، ص ١٦٠) أن تحقيق الوحدة أو التآلف من المتطلبات الرئيسية لأي صورة فنية بل وتعتبر من أهم المبادئ لإنجاحها من الناحية الجمالية . ويعني مبدأ الوحدة في الصورة الفنية ، أن ترتبط أجزائها فيما بينها لتكون كلا واحد فمهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها ، فإن الصورة الفنية لا تكتسب قيمتها الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين اجزاءها بعضها ببعض ربطاً عضوياً وتجعلها كلا متماسكاً ، شكل (٣٣) . وتوصل علماء الجمال لمبدأ الوحدة في الصورة الفنية انبثاقاً من تأملهم وإدراكهم للطبيعة والحياة فوجدوا أن الارتباك والتشتت والفوضى أو الهرجلة على نقيض من الاتساق والوحدة . فكما أننا لا نستطيع تحمل التشتت في أفكارنا وحياتنا فنحن لا نستطيع تحمله أيضاً في فننا. فإذا نظرنا إلي أي كائن عضوي من إنسان أو حيوان أو نبات أنه ليس مجرد تجميع من أجزاء ، ولكنه نظام رتب على صورة أو نهج معين له وحدته التي تمكنه من أداء وظيفته . من تلك المفاهيم للوحدة العضوية للحياة يتحتم على الصورة أن تحقق فيه نوع من الوحدة . فالصورة الفنية سواء كان تصميم

أو تكوين يبتعد أو يقترب من الكمال الفني أو الجمال بمقدار ما تترابط أجزاؤه . إن الوحدة تنشأ نتيجة الإحساس بالكمال ، وينبعث الكمال من الاتساق بين الأجزاء . فالمقصود بالوحدة في الصورة الفنية ، أنها تحتوى على نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزاءها حتى يمكن إدراكها من خلال وحدتها في نظام متسق متآلف تخضع معها كل التفاصيل لمنهج واحد . فالوحدة تعني نجاح الفنان أو المصمم في تحقيق :

أ- علاقة الأجزاء بعضها ببعض .

ب- علاقة كل جزء بالكل .

ج- يصبح التصميم أو التكوين ذو وحدة عضوية .



شكل (٣٣)
(شوقي ، ص ٢٢٣)

رابعاً: التناسب **Proportion** :

هو حجم العلاقة أو العلاقة الخاصة بالحجم فيما بين الأجزاء إلى الكل ، وباختصار العلاقة بين حجم الأجزاء وحجم العمل الكلي ، وتعبر هذه العلاقة عن المضمون أو المحتوى الذي يريد الفنان التعبير عنه يذكر عبدالحميد (٢٠٠٨ ، ص ١٥٦) أن الفنان يعبر عن طبيعة هذه العلاقة وفق أهداف رمزية ويحاول الوصول والحفاظ عليها لأهداف فنية ، ويرى شوقي (١٩٩٩ ، ص٢٣٤- ٢٣٥) أن المصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة من نفس النوع . مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا ومواقع الأجزاء الرئيسية المكونة للشئ . أن مصطلح النسبة هو مرادف للتناسب ولكن في حدود تباين العلاقة بين خواص عنصرين فقط . وقد قام العلماء بتحليل الجوانب الكامنة

والظاهرة في أشكال الطبيعة وترجمة نتائج هذه البحوث ترجمة رياضية وهندسية . ويضيف رياض (١٩٩٥ ، ص ٢٣٠) أن الاستفادة من النسبة في تحديد العلاقات النسبية بين أطوال الموضوعات أو الخطوط أو الكتل الداخلية في التكوين ، مما يؤدي إلى تكوينات مترابطة جمالياً . أن لغة التناسب هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلي الكل الذي تكونه . وإدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً يؤدي إلي استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال . والاهتداء إلي أسباب النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية . ويؤدي هذا المعنى إلي فهم واضح لاستخدام التناسبات الرياضية والهندسية في الصورة الفنية . فمن أهم أسباب هذا الاستخدام :

– تناسق العنصر المفرد مع الشكل الكلي . – تأكيد طابع ووحدة الصورة الفنية .

– الترتيب المناسب لاتجاه كل عنصر من العناصر الجزئية .

ويوجد من الفنانين من يطبق التناسبات الرياضية والهندسية في أعماله عن دراسة ووعي وقصد . وهناك آخرون ممن يطبقونها ولكن بالإحساس الفطري التلقائي للإنشائية الجمالية . ولا يوجد تعارض بينها أو بين الإحساس الفطري بالجمال والتفكير الرياضي لإنشاء الجمال .

الإدراك الجمالي :

يعتبر الإدراك أول مراحل تواصل وبناء الصورة الفنية أو العمل الفني ويجب على كل من الفنان أو المصور ومن ثم المتلقي الإلمام بالمفاهيم السيكولوجية والفيزيولوجية للإدراك حتى تحقق الصورة عناصر تكاملها . ويتنوع الإدراك بتنوع الحواس التي تستقبل المنبه أياً كان مصدره ، فالبصر والسمع والشم واللمس كلها وسائط للإدراك الحسي بصفة عامة . ويأتي دور الإدراك بتفسير تلك التنبيهات الحسية المختلفة وإضافة معنى عليها بعد أن يستكمل الوعي أو العقل كل المراحل التي تمر إلي العقل ، إبتدأ بالطاقة المؤثرة على الخلايا الحسية وانتهاء بتفسير معناها ، وتشكلها كمادة واعية يمكن إضافة أي معنى عليها . ويذكر عبدالحميد " ٢٠٠٥ " أن الإدراك **Perception** بشكل عام هو مجموعة العمليات التي يتم من خلالها تنظيم المعنى وتجميعه وإعطاءه للمثيرات الحسية وتشمل هذه العمليات المشاركة في عملية الإدراك للصورة على مكونات فيزيائية وطبيعية وخاصة بالمثيرات الخارجية ومكونات فسيولوجية وعصبية وحسية خاصة بالحواس ومكونات وجدانية خاصة بالانفعالات . وتمر عملية الإدراك البصري في أطوار متتابعة ، تبدأ بالنظرة الإجمالية ، ثم بعملية التحليل وإدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء وإعادة تأليف الأجزاء في الهيئة الكلية مرة أخرى ، وهي عملية مستمرة تبدأ في الكليات وتتحول إلى الجزئيات بهدف التحليل والتأمل تمهيدا لإعادة التحول إلى الكليات ، في صورة مفهوم إدراكي تكاملي وهذه النظرة الجمالية لأي صورة أو عمل فني دائما ما تسبق النظرية النقدية وإصدار الحكم . ويذكر

رودلف أرنهايم أن من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي .
وقد استخدم ارنهايم مصطلح التعبير في معناه الواسع معتقدا أن التعبيرات البصرية تكمن في أي موضوع أو واقعية إدراكية وتظهر باعتبارها قوى دينامية نشطة في التعبيرات غير قاصرة على الكائنات الحية بل وفي الأشجار والسحب والجبال والتعبيرات التي تدركها العين على نحو مباشر . ويضيف عبدالحميد (٢٠٠١ ، ١٦١) أن الصورة الفنية كموضوع قابل للإدراك موضوع يحصل على وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي الإنسان خاصة . يعتمد الإدراك الفني للصورة على الجشطلت الجيد والتوازن ، والكلية ، والدافعية والاهتمامات ، والصراعات والتوترات . والتذوق الذي هو علاقة مشتركة بين الخصائص الفيزيقية للصورة الفنية ، والقوى الدينامية للمتلقي . والعمل الفني هو كذلك تنظيم خاص وفريد لعناصر معينة أو " لمكونات " Components معينة . وترى الباحثة أن الجشطلت الجيد يظهر الصورة الفنية عندما يُتَوصل إلى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء معين في الفن أو خارجه ، بحيث يُدرك على أنه يتسم بخصائص الكلية والوضوح ، والتماسك والتحديد والدقة ، والاستقرار ، والبساطة ، والمعنى .

– الخبرة الجمالية ومستويات التلقي للصورة الفنية :

يذكر عبدالحميد (٢٠٠١) أن أرنهايم أشار إلى قوة المركز : دراسة حول التكوين في الفنون البصرية «The Power of the Center: A study of Composition in the Visual Arts» إلى أن الصورة الفنية هي صورة يكون مركزها مشحونا بالطاقة البصرية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي وأن الاتصال بالعين على نحو خاص يجعل المتلقي يشعر بأنه ، يُنظر إليه من خلال شخص آخر ، أو شكل آخر أبدعه الفنان ، وفي لوحة ما قد يكون الباب المفتوح ، أو النافذة أو الطريق المؤدي إلى منظر طبيعي ، بمنزلة الدعوة للمتلقي للدخول . فالتنظيم البصري يفرض نفسه على المتلقي وتتجه طاقات ما من هذه الصورة إلى المتلقي كما تتجه طاقات وتساؤلات من المتلقي إلى الصورة ولا يمكن تكوين الصورة الفنية على نحو كامل كما يشير " أرنهايم " مالم يوضع حضور المتلقي في الاعتبار حيث تتحرك عينا المتلقي حركة حرة وتستكشفان الصورة الفنية بطريقة تحاول تفكيك البنية الداخلية لها ، لكن هذه الحركة الحرة المستكشفة للعينين لا تكون بلا ضوابط ، فالإحاطة بالصورة في الاتجاه الأفقي ، مثلا تحدث ، إلى حد ما ، على نحو أسهل من إحاطتها به من أعلى إلى أسفل " الاتجاه الرأسي " وتكون هناك حيل ما لدى المتلقين كما يشير أرنهايم لإدراك الصور على أنها منظمة من اليسار إلى اليمين ، وبحيث يبدو الجانب الأيسر السفلي من الصورة في حالات كثيرة كأنه نقطة الارتكاز الأساسية في التكوين ...وهذه الطريقة الخاصة التي يتعرف المتلقي من خلالها على الصورة ويبدو أنها ترتبط بحالة اللا تناسق Asymmetry في المجال البصري ، وحيث يبدو الجانب الأيسر

والجانب الأيمن أمام العين ، خلال الرؤية ، كأن لهما أوزانا إدراكية مختلفة ، ويبدو أن ما يعرف الآن من معلومات حول الوظائف المختلفة لنصفي المخ من الممكن أن يساهم في تفسير هذه النقطة فالنصف الأيمن من المخ ، عادة ما يهتم بالتنظيم الإدراكي الكلي ، وحيث إن الجانب الأيسر من المجال البصري المدرك يُسقَط على الجانب الأيمن من المخ ، فإن الجانب الأيسر من المجال البصري في إحدى الصور مثلا من المحتمل أن يكون هو الجانب الأكثر تفضيلا ، بحيث يُدرَك على أنه أكثر ثقلا وأكثر مركزية وتأثيرا . ولا يفسر أرنهايم بعد ذلك السبب في كون الجانب الأيسر السفلي تحديدا هو الذي يُدرَك أولا ، لكنه يؤكد أن تعدد المراكز وليس المركز الواحد في الصورة الفنية هو أمر مطلوب في عملية الإدراك الفني هذه ، وذلك لأنه نوع من التركيب الخاص الذي يتفق مع التركيب الخاص بنصفي المخ البشري ، والذي يتم من خلاله هذا المخ إنتاج الفنون وإدراكها . ويشير أرنهايم في كتاب آخر له إلى أن الصورة الفنية ينبغي معايشتها إدراكيا ، لكن إذا أراد المرء أن يفهمها عقليا ، فإنه يجب عليه أن يضعها بشكل مناسب في شبكة تصورية من العلاقات المناسبة . إن الحكم على القيمة الجمالية لأحد الصور الفنية يتطلب خبرة أو تمكنا تقنيا ، فهو حكم لا يمكنه أن يتكئ على المعايير المألوفة ، أو الشائعة الخاصة بالعدد أو القياس ، إنه يعتمد هذا الحكم الجمالي بدلا من ذلك على الحدس الإدراكي ، وعلى التمعن في عوامل التماسك الهارموني والنظام والبساطة عند أي مستوى من مستويات تركيب الصور الفنية ، كما أنه يعتمد أيضا على أصالة هذه الأحكام الجمالية . وترى الباحثة إن كل ما سبق يفترض وجود قدر كبير من الخبرة من جانب المتلقي أو الناقد أو المؤرخ . وقد تنشأ فوضى في عملية الإدراك عندما لا تتآزر المكونات الخاصة بنسق معين أي بصورة فنية معينة ، بل قد تتصارع مع بعضها البعض . وإننا لكي نحلل أي صورة فنية ينبغي أن نخضعها لشبكة تصورية من العلاقات ، وفي هذه الشبكة تكون كل وحدة من وحدات الصور محددة أو معرَّفة على نحو جيد كما أن العلاقات بين هذه الوحدات ينبغي أن تكون قابلة للتحديد أيضا . لكن هذا التحديد أو التمييز للوحدات لا يعمل دائماً بالشكل الجشطلتي والمتكامل المنظم ، فهذه التفاعلات ينبغي أن تتم داخل كل مستوى من مستويات بنية الصور الفنية ، وأيضا فيما بين هذه البنيات وبعضها البعض ، ومن الكل إلى المكونات الفرعية له وبالعكس ، وبين المستويات المتنوعة هذه كلها أيضا .

– الفني والجمالي والتحليل النفسي :

يذكر عبدالحميد (٢٠٠١ ، ص ٣٣٥ – ٣٣٩) إن (أيزر) ينظر إلي الصورة الفنية باعتبارها مستقلة أو كُونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنياتها وعلاقاتها الداخلية تحول الاهتمام في التحليل النفسي والفن من التركيز على المحتوى أو : ماذا ؟ إلى التركيز على الشكل أو كيف ؟ أي من التركيز على المضمون الظاهر ، أو الخفي في الصور الفنية ، إلى التركيز على الطريقة التي أُنشئت أو أُبدعت

الصور الفنية من خلالها ، ومن ثم رُكّز أكثر على بنية الصورة الفنية وأيضا على بنية اللاشعور لقد تحول التحليل النفسي من الاهتمام البالغ بالدوافع الغريزية المكبوتة ، والرغبات ، والمخاوف والحالات الانفعالية غير السوية إلى الاهتمام بالإستراتيجيات الدفاعية ، والمقاومة ، والتوافق . لقد أصبح الاهتمام في كل من التحليل النفسي والفن موجها إذن نحو الأسلوب وأصبحت الفروق البنيوية المرهفة والحساسة والآليات الخاصة بشكل معين هي ما يفرض نفسه على اهتمامات الفنانين . لقد أصبح من المستحيل في مجال الفنون البصرية مثلا ، تجاهل التحديات الشكلية التي حاولت مدارس عدة جاءت بعد الانطباعية مثل التكعيبية والمستقبلية ، والتعبيرية التجريدية ، أن تتعامل معها . وقد كان التحدي ، ومن ثم الهدف الخاص بكل هذه المدارس الفنية في التصوير هو أن تجتذب اهتمام عين المشاهد على نحو نشط وفعال ، وأن تجبره على أن ينظر إلى لا أن ينظر عبر الصور الفنية أو الأعمال الفنية ، أن يرى الشكل بدلا من أن يقرأ الحكاية أو الرمز . وقد قصد من الصور الفنية بشكل عام أن تكون حاضرة وموجودة في ذاتها لا أن تكون ممثلة لأي شيء آخر . فالفنان المصور الذي يميز اللون والشكل والملمس ويعالج المواد الفنية بعناية ، ويقدم أحكاما جمالية وعملية ، ويمارس المهارة والانتباه والذاكرة واختبار الواقع المندمج في نشاط خاص شديد الرقي والإحكام من نشاطات الأنا الواقعية لا الهو الغريزي . وقد حاول علم نفس أن يقدم إسهامه الخاص في صقل فهمنا للخصائص الشكلية للصور والفن من خلال تطبيقه لنظريات التكيف ، والدفاعية ، والتكامل النفسي على الصور الفنية وقد أشار أرنزفايج مثلا إلى أن العناصر الشكلية التلقائية في الصور الفنية التي قد ينجم عنها انطباع من الفوضى والعشوائية يكون لها مظهر خادع ، حيث إنها تشتمل على نظام خفي يتبع بعض الأنظمة الجمالية ويحتاج إلى حساسية خاصة لكشفه فهو لا يمكن فهمه من خلال الرؤية الحسية البصرية العادية . إن خطوط الفنان التلقائية المليئة بالخلط والفوضى تعد في رأي أرنزفايج أكثر تمييزا للصور الفنية من الأشكال المتعمدة المقصودة كبيرة المساحة .

– علم النفس وفن التصوير:

التفكير بالصورة يرتبط بالخيال والخيال يرتبط بالإبداع والإبداع يرتبط بالمستقبل والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والأفراد . وهوضروري لخروجهم من أسر الواقع الإدراكي الضيق المحدد ، لكن المهم إلى آفاق المستقبل الرحبة الأكثر إنسانية وحرية وإبداعا . ويوضح عبدالحميد (١٩٨٧ ، ص١١ – ١٥) أن تعريفات علماء النفس عموما تتفق على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها إنتاج جديد يتميز بالجدة والأصالة والطرافة والمناسبة الكيفية ،كما أن الجماعة التي يوجه إليها هذا الإنتاج . بل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد . وتتفق هذه التعريفات أيضا على أن الناتج الإبداعي ، اللوحة ، التمثال ، القصيدة ، الرواية السيمفونية .. الخ ، هو نتيجة لازمة لمجموعة متفاعلة

ومعقدة من النشاطات يطلق عليها اسم العملية الإبداعية . فإن ذلك لن يكون ممكنا إلا بدراسة العمليات النفسية الخاصة بالإدراك والتذكر والتفكير والتخيل واتخاذ القرارات والرموز والتصورات والتركيز والتعديل والتخطيط والتقويم والاتصال ، أو التخاطب وغير ذلك من العمليات التي ستكون هي البؤرة المركزية لاهتمامنا وذلك من خلال محاولتنا معرفة كيفية حدوث النشاط الإبداعي في فن التصوير ، وهذا يرتبط بالصوره والمنتج لها والمتلقي لها أيضا .

حول العملية الإبداعية في فن التصوير:

نجحت اللغة البصرية في اقتحام المجال الإبداعي ، حيث يتحول الموصف اللامرئي إلى مادة بصرية قادرة على الإفصاح عن ذاتها بلغة صورية مكتزة بالدلالات والإيحاءات وأشكال التعبير التي تقتحم الخيال الإنساني ، وتزحمه بحزمة إشارات بصرية تضاهي بل تتفوق على القدرة الإبداعية والقدرة التعبيرية للغة المجردة . فالصورة تقودنا إلى أن نكون مبدعين في التفكير والتأمل والتصور والإنتاج وإطلاق العنان لخيالنا ، ويذكر عبدالحميد (١٩٨٧ ، ص ١٢-١٣) أننا نتفق مع كرتشفيلد R. Crutchfield في تحديده للخصائص التالية للعملية الإبداعية (وهي خصائص يتفق عليها أغلب الباحثين في مجال الإبداع) :

١- إن العملية الإبداعية ليست شيئا غامضا ، أو غير خاضع للتحليل بالضرورة ، إنها مثل أي عملية سيكولوجية تخضع للبحث والتحليل العلمي وكذلك للمعالجة والضبط التجريبي .

٢ - ليست هناك عملية واحدة مفردة يمكن النظر إليها بطريقة مناسبة على أنها هي العملية الإبداعية فهذا المصطلح هو تلخيص متفق عليه لمجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية داخل الفرد عمليات تشتمل على الإدراك والتذكر والتفكير والتحليل . ..إلخ .

٣ - إن العملية الإبداعية توجد لدى كل فرد ، وليست أمرا مقصورا على قلة مختارة بعينها ، فلدى كل الأفراد توجد هذه العمليات المعرفية والمزاجية والدافعية التي تتحدث عنها ، لكن هذا لا يعني أن كل فرد هو مبدع متميز بالضرورة ، فلدى بعض الأشخاص تبلغ العملية الإبداعية قمة نضجها أو ذروتها ، ولدى البعض الآخر لا يحدث ذلك نتيجة عمليات شخصية واجتماعية كثيرة كالإعاقة والتشتت والانشغال وعدم الاهتمام وغيرها من الأسباب .

٤ - إن العملية الإبداعية تميل إلى الاختلاف بطريقة واضحة في الأشكال المختلفة من الأعمال الإبداعية هذا رغم ميلها إلى التشابه في بعض النواحي أيضا . وهذه النقطة الأخيرة أكدها العديد من علماء النفس وعلماء الطبيعة والرياضيات ، مع ميلهم - صراحة أو ضمنا - إلى التأكيد بصفة خاصة على الجوانب الخاصة بالتشابه بين المجالات الإبداعية في العمليات النفسية المتجهة نحو إبداع كل ما هو جديد ومفيد . ويضيف عبدالحميد على ماسبق مايلي (١٩٨٧ ، ص ١٨) :

وانطلاقا من هذه الخصائص يمكن إضافة إليها ما يأتي :

ا - أن العملية الإبداعية في فن التصوير هي بالطبع ليست شيئا غامضا أو غير خاضع للبحث العلمي كما أنها ليست عملية واحدة منعزلة ، بل هي مزيج من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في نفس الوقت ، وهي كذلك يمكن أن توجد لدى الأفراد بدرجات متفاوتة ومختلفة وفقا لمفهوم الفروق الفردية المعروف ، وكلنا كان يقوم بممارسة التصوير والرسم في فترة ما من حياته (خاصة في المدارس الابتدائية) ، لكن الذين استمروا في هذه الممارسة هم من يتميزون بارتفاع مستوى الإمكانية الإبداعية المتحققة لديهم في هذا الفن . ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن الوصول إلى تحقيق الإمكانية الإبداعية في هذا الفن يحتاج إلى فترة طويلة من الإعداد التمهيدي المكثف ، فالإبداع في نطاق هذا الفن لابد له من مران مستمر وجهد عنيف في تدريب اليدين والعينين على اكتساب المهارات المناسبة كي يصير المبدع قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها بطريقة جيدة في هذا المجال ، أي أن " الإعداد لبزوغ هذه الحال لا يكون إلا بالسعي الحثيث المتواصل " ويؤكد فان جوخ VGogh . ذلك فيقول« إنه لا يكفي أن تكون لدى الفنان مهارة معينة إنه التمعن في الأشياء لوقت طويل هو ما ينضجه ويمنحه الفهم الأعمق » ويذكر ماتيس H. Matisse أيضا أن « الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان ، وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن .» وقد يكون من قبيل المغالطة أن نعزو هذه القدرة الإبداعية إلى موهبة فطرية . ففي الفن لا يكون المبدع الأصيل مجرد كائن موهوب فقط ، ولكنه إنسان نجح في تنظيم مجموعة من النشاطات من أجل الوصول إلى غاية محددة ويكون الفن محصلة لهذه النشاطات وربما كان هذا هو ما قصده بيكاسو P. Picasso حين قال «إن الفنان لا يكون في واقع الأمر في حالة من الحرية كتلك التي يجب أن يتظاهر بها . ..إن الفنان يحيط به العديد من القيود وهي ليست دائما من القيود التي يمكن أن يتخيلها الإنسان العادي » .

٢ - أن عملية الإبداع في فن التصوير ليست بالبساطة التي قد يتصورها البعض ، فهذا الفن الذي يعرف عادة على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو ، أو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين ، من خلال الصور البصرية ، أو باعتباره الفن المتكون من تنظيم الأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين ، هذا الفن يتضمن نشاطا إبداعيا مركباً يتعلق بالتحولات التي تحدث ليس للصورة الفنية فقط ، بل أيضا للإنسان الذي يقوم بإنجازها ، والهدف الأول للمصور هو تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرها من المكونات إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته ، وقد تمثل شيئاً ، أو توحي به أو ترمز إليه . ويذكر عبد الحميد (١٩٨٧ ، ٢٠) أن فن التصوير كما ذكرها هربرت ريد H. READ يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي : إيقاع الخطوط ، وتكثيف الأشكال ، والفراغ والأضواء والظلال ، والألوان . وهذا هو في الغالب نمط الترتيب الذي ترد فيه باعتبارها مراحل متتابعة

في عقل الفنان وليس نمط الأهمية المطلقة لكل منها . ورغم أهمية العادات والخبرات السابقة فإن فن التصوير يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية وإلى القدرة على التجويد والتفكير الرمزي والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري . وقبل كل ذلك قدرة متفوقة في الإحساس بمثيرات الواقع ومكوناته . إن التصوير الفعلي هو تتويج لعمليات كثيرة تحدث خلال محاولة الفنان تنظيم كل مكونات الصورة ، فالمصور عادة يبدأ من فكرة ما ، لكن هذه الفكرة تحتاج غالباً إلى عمليات كثيرة ومتنوعة ومستمرة حتى يمكن تطويرها وتشكيلها . إن التصوير كفن يحتاج من المصور إلى عمليات اختبار إبداعي للألوان وإلى قدرة متفوقة على القيام بالتصميمات وتكوين الأشكال .
واللون هو أكثر مظاهر التصوير أهمية ، بل هو جوهر التصوير ، و هذا ما أكده رسكن J. Ruskin مصدر الثراء في أعظم الأعمال الفنية المبدعة » إن الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضوعات الموجودة في البيئة مما يساهم في تحديدها ووصفها وتحديد موضعها في الفراغ . وهي ليست مجرد إحساسات على شبكة العين إنها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات . و قد أكد ذلك بول كلي P. Klee حين قال « : إنني مصور أنا واللون شيء واحد » وكذلك كاندنسكي W Kandinsky حين أكد أن الفنان يجب أن يقوم بتدريب ليس فقط عينه ويده ، بل أيضا روحه بحيث تستطيع أن تزن الألوان . قياسها الخاص ، ومن ثم تصبح عاملاً في الإبداع الفني » وحسن الألوان كما يذكر الفيلسوف الألماني هيجل لابد من أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان كيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية وجانبا أساسيا من خيال الفنان وقدرته على الابتكار . إننا لسنا في حاجة إلى تأكيد الأهمية الكبرى التي تلعبها الألوان في حياتنا عموما فوجود الإنسان كما يذكر فرلاند ليجيه F Leger « لا يمكن تصوره بدون وجود الألوان ، إن وظيفتها ليست مجرد الديكور أو الزينة ولكنها أيضا ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها خاصة عندما يتم ربطها بالضوء » .
٣ - إن العملية الإبداعية في فن التصوير مثلها مثل كل العمليات الإبداعية في الفنون الأخرى ، لها جانبها الشخصي الفردي الهام ، لكن هذا ليس هو الوجه الوحيد للعملية ، فلهذه العملية أيضا جانبها الإبداعي الاجتماعي الذي لا يقل أهمية عن الجانب الفردي ، فالفن كما يؤكد جومبريتش E. Gombrich . هو أساسا عملية اتصال ، أو تخاطب تتم بين الفرد والجماعة ." وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر" . ومن المؤكد أن التصوير يعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الهامة وهو كذلك طريقة للأخبار ونقل وتراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية . ويؤكد هذا جوليان ليفي J. Leviحين يقول « إن التصوير أحسن حالاته هو شكل من أشكال الاتصال ، فالمصور يحاول أن يحصل من خلاله على استجابة من الآخرين » . وكل من العلم والفن كما يشير جوليان هكسلي J. Huxley يعد أدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل هذا الفهم للآخرين . والتصوير كما يقول

كلكهون N. Colquhoun « هو إحدى الوسائل الهامة لإحداث علاقات جديدة وأكثر حيوية مع الطبيعة » على أن تفهم الطبيعة هنا بمعناها الواسع ، الطبيعة الإنسانية الفردية والجماعية وكذلك الطبيعة الفيزيقية بما فيها من موجودات وكائنات .

٤ - بالإضافة إلى البعد الشخصي والبعد الاجتماعي لعملية الإبداع في فن التصوير ، فإن هناك بعداً آخر يمكن تسميته بالبعد التاريخي أو البعد التطوري ، وينطبق هذا البعد على المصور الفرد في انتقاله من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر ، وينطبق كذلك على حركة تطور هذا الفن عموما عبر التاريخ باعتبارها تعكس مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية من حيث قدرتها على الرؤية ، وتغيير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة ، فالحياة التشكيلية تتطور عبر الزمن كما يقول فرناند ليجيه مؤكدا من خلال رد الفعل الحساس من أسلوب فني في مقابل أسلوب آخر فالقضية الخاصة الشهيرة المتعلقة بمحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة ، والفن الإيطالي في عصر النهضة كان أقرب ما يكون إلى التقليد ولذلك فقد أثار الشكوك حوله ، وكان لا بد للفنان المعاصر كي يرى العالم بوضوح أن ينأى بنفسه عن عمليات التقليد ، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار . وقد أشار عبدالحميد (١٩٨٧ ، ص ٢٧) أن الانطباعيين هم أول من بدأ هذه الخطوة في عام ١٨٦٠ حين اهتم هؤلاء الفنانون الكبار أمثال (مانيه – رينوار – مونيه – دبجا – بيسارو – جوجان – سيزان – لوتريك – سوراه – سيناك ..الخ) برؤية علاقة اللون فقط بالأشياء ، وبالنسبة لرينوار وسيزان كانت التفاحة الخضراء على الثوب الأحمر – مثلا - هي فقط علاقة لونية بين الأخضر والأحمر ، هذا يبدو وكأنه لا شيء ، ولكنه كان البداية الحقيقية للثورة في الفنون التشكيلية أو (الثورة البصرية) وفقا لمصطلحات ليجيه . ومن يسمون بالمعاصرين وهم "الوحشيين ، التكعيبيون ، السرياليين ، التجريديون" كل ما فعلوه أنهم طوروا هذه الحرية وأكدوها ، و كل شيء مرتبط ببعضه البعض فالانطباعية Impressionism جعلت الوحشية Fauvism أمرا ممكنا ، وقد ولدت التكعيبية Cubism من خلال الحاجة إلى رد فعل تجاه الانطباعية والوحشية . ومن الواجب ألا يتبادر إلى الذهن أن كل مدرسة من هذه المدارس تحطم المدارس أو الأساليب الأخرى ، على العكس فإنها مرتبطة ، لكننا نجد أن هناك استجابات داخلية في كل واحدة منها تجاه الأخرى « وأقول داخلية لأن الحياة تتكون من تباينات (اختلافات وتشابهات) وقد كان من الطبيعي أن تولد التكعيبية من خلال الحاجة إلى رد الفعل تجاه الانطباعية والوحشية . وقد بدأت من خلال النغمات المونوكرامية أو أحادية اللون ولم تصبح تلوينية إلا منذ سنوات قليلة (كان ليجيه يقول ذلك سنة ١٩٣١) ، ونفس الشيء يمكن أن نجده في فترة سابقة ، فالأسلوب شديد التشذيب أو الفضفاض الذي اهتم بالصقل والتجويد عند واتو Watteau وفراجونار Fragonard أعقبه دافيد David وكان جافا ودقيقا ، وتنقيطة PointiIism سيناك Signac وسوراه Seurat كانت نهاية الانطباعية ، ولكن رغم هذه

التعارضات نجد أن هناك تقليدا معينا يربط سلسلة الفن الفرنسي كله معا في سياق ، ويقول هنري ماتيس أستطيع القول بأنه من دراسة أعمال رافائيل وتيتيان . يمكننا الوصول إلى مجموعة من القواعد الكاملة أكثر من تلك التي تصل إليها من دراسة أعمال مانيه ورنوار ، لكن القواعد التي ترتبت على أعمال مانيه ورنوار كانت نتيجة لطباعهما ومزاجهما ، ورؤيتهما الخاصة ، وأنا أفضل أقل أعمالهما شأنا على كل أعمال هؤلاء الذين كانوا قانعين وراضين بتقليد فيغوس أرينوا أو غيرها من الأعمال الكلاسيكية . وهؤلاء ليس لهم قيمة لأي فرد ، لأنه سواء أردنا أو لم نرد فنحن ننتمي لعصرنا ونشارك في آرائه وإحساساته . وكل الفنانين يحملون طابع وبصمة عصرهم ، ولكن العظماء فقط من الفنانين هم هؤلاء الذين يكون لديهم هذا الأمر وأضح بطريقة أكثر عمقا . ويؤكد فولفلن H. Wolff in -وهو مؤرخ للفن- أهمية دراسة الأسلوب الشخصي Personal Style الذي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص (والأسلوب القومي) National Style الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن ، وأسلوب الفترة Period Style محددا من خلال الأشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين ، وقد صنفت هذه الفئات على أنها تعبيرية بمعنى أنها ترتبط بالإنسان والأمة والعصر الذين يقفون خلف الإبداع ، وقال بأن الرؤية نفسها لها تاريخ ، وأن الكشف عن الطبقات البصرية Visual Starta يجب أن تكون المهمة الأولى لتاريخ الفن . بناء على ذلك ، وبناء على اعتبار ممارسة فن التصوير نشاطا إبداعيا فردياً واجتماعياً وباعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر السلوك الإنساني الجديرة بالدراسة .

العمليات الإبداعية : أن هذه العمليات في حدِّ ذاتها عمليات كلية تتضمن بعض الجوانب الداخلية وبعض الجوانب الخارجية لكنها تتمايز فيما بينها وتختلف في مقدار ما تشتمل عليه من نشاط داخلي أو خارجي . وهي تشتمل على الجوانب المختلفة للعملية النفسية ، ويقصد بها عبدالحميد (١٩٨٧) الجوانب المعرفية والحسية والإدراكية والوجدانية والشعورية والتقويمية والأدائية والشخصية والتفاعلية الاجتماعية . يشتمل التصور للعملية الإبداعية على تسع عشرة عملية فرعية هي على التوالي : تكوين الإطار واكتسابه ، الدافعية الإبداعية ، الإحاطة والمراقبة الإبداعية ، التقاط الأفكار ، الانطباعات ، التحضير الخيال ، التركيز ، التلوين ، التكوين ، عمليات الغلق ، الاسترخاء ، وضوح الأفكار والتصورات التنفيذ ، التقويم ، التعديل ، السيطرة ، والعمليات الاجتماعية . وقد تشترك مجموعة من العمليات مثل الإحاطة ، أو المراقبة الإبداعية ، والتقاط الأفكار ، والتحضير ، والتركيز ، والتلوين ، والتكوين والتنفيذ والتقويم والتعديل ، والدافعية في أداء أو إكمال مكون صغير داخل اللوحة .

العمليات الاجتماعية : إن من مصادر الثقافة البصرية والمكونة لخبرة الفرد الذاتية والخصوصية للمجتمع ، وأحد المكونات الأساسية للنشاط الإبداعي في مجال الفن هو العلاقة بين الفنان وبيئته . وفن

التصوير هو عملية مستمرة للتمثيل والانعكاس تتم من خلال الحصول على كمية كبيرة من المعلومات من البيئة ، وهذه المعلومات من خلال امتزاجها بالذات المبدعة ثم صياغتها في أشكال فنية جديدة . ويذكر عبدالحميد (١٩٨٧ ، ص ١٤٩- ١٥٠) أن الفن هو محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المتلقين أملا في تحقيق نسق قيم مشابهة وتغيير النسق التقيمي لديهم ، والفن هو حساسية جديدة وإدراك جديد لا يمكن إدراكه أو التعرف عليه ، أو بالأحرى لا يكتمل هذا الإدراك وهذا التعرف إلا من خلال الآخرين . فالفنان كما يقول هربرت ريد يعتمد على المجتمع ، يأخذ طابعه وإيقاعه لأنه عضو فيه ، لكنه يلجأ أيضا إلى الاعتماد على فرديته وخصوصيته وإرادته المحددة للأداء . والفن هو أساساً عمليتا اتصال وتخاطب ، أكد على هذا برلين وجومبريتش وجرانجر وغيرهم . على أن داخل هذا الإطار التفاعلي الكبير المحدد للعلاقة بين الفنان والمجتمع يجب تحديد بعض الفئات الفرعية ذات الأهمية المؤثرة ، وأول هذه الفئات هو ما يسمى بالجماعة السيكولوجية ، وهي جماعة الأصدقاء والمقربين من الفنان من ذوى الآراء التي يكون لها وقع خاص لديه ، وهي تلك الجماعات القادرة على إعطاء عائد مفيد وموضح لجوانب قد تكون خافية حتى على الفنان نفسه أو قد تساهم في تشجيعه وتحميسه للعمل ، وتقديم الكثير من مظاهر الدعم والتدعيم له . ونجد كوفكا وهو يتحدث عن أهمية الجماعات النفسية هذه في السلوك الإنساني بصفة عامة فقال :إن الشعور بعدم اكتمال الأنا يجعل الفرد يميل إلى الانتماء إلى الجماعات السيكولوجية ، وبالإضافة إلى الجماعة السيكولوجية هناك النقاد وهناك أيضا المشاهدون والمتذوقون وغيرهم من الفئات ذات الدلالة الكبيرة أو الصغيرة لدى الفنان ، وهذه العملية التفاعلية وما ينجم عنها من عائد ضروري يسعى إليه الفنان هما أمران واضحان دون شك في سياق العملية الإبداعية لدى العديد من المبدعين ، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر ما قاله فان جوخ مؤكداً على أهمية هذه العملية ، فقد قال : ما أريد أن أصل إليه هو ذلك القدر من التمكن الذي يجعل الناس حين يرون أعمالي يقولون إنه يشعر بعمق إن مشاعره رقيقة ، وقال أيضا : إنني أشعر بأن عملي يكمن في قلب الناس ، وبأنني يجب أن أظل لصيقا بالأرض ، وبأنني يجب أن أقبض على أعماق الحياة وأن أحرز التقدم من خلال الاهتمام والمتاعب . وتتردد لدى ماتيس وبول كلي وفرناند ليجيه وبيكاسو وكاندنسكي وغيرهم عبارات شبيهة بما ذكره فان جوخ . وترى الباحثة أن عمليات التفاعل الاجتماعي مع المصور المبدع وباختلاف مستويات وشدة التفاعل هذه هي أمور عالية الأهمية في حفز المبدع واستثارته وفي تدعيم اتجاهه أو تعديله ، وفي تنقيح أعماله وتحسينها وفي تمكينه من الحصول على الشعور بالأمن والثقة بالنفس ، كما أن هذه التفاعلات هي مصادر للعمل توحي للمصور بأفكار جديدة بما يساهم في توجيه مساره ومواصلة اتجاهه نحو هدفه الذي يتوجه إلى ذلك بعمله بعد اكتماله ألا وهو المجتمع الكبير الذي هو عضو فيه .

العوامل الاجتماعية والثقافية والتفضيل الجمالي في الصورة الفنية :

أوضح عبدالحميد (٢٠٠١ ، ص ٢٩٢- ٢٩٤) أنه عندما عرضت لوحة الفنان الفرنسي إدوار مانيه المسماة « عشاء على العشب » Le Dejeuner sur L'herbe أول مرة في صالون الرافضين Salon de Refuses في باريس وكانت هدفا للنقد والسخرية والقهقهة من المشاهدين . في العام نفسه ١٨٦٣ عرضت لوحة « مولد فينوس Birth of » Venus للفنان ألكسندر كابانيل A.Cabanel وحازت استحسان الجمهور واقتناها الملك نابليون الثالث . أما اليوم فإن لوحة «مانيه » هذه تُعد أحد الكنوز الفنية القومية في فرنسا ، وتحظى بالإعجاب الكبير ، بينما تقبع لوحة كابانيل تلك ، في إحدى زوايا متحف اللوفر مهجورة ومهملة من جانب النقاد ومؤرخي الفن ، إن المرء قد ينظر إلى هذا التحول في الذوق باعتباره محصلة لبعض عمليات التقدم التي لا يمكن تجنبها في تاريخ الفن ، وهي عمليات تقوم بالغربلة والانتقاء للأعمال ذات القيمة الفنية العالية ، وتقوم بتصحيح الاستجابات ، أو الانطباعات الأولى غير المناسبة لها ، وربما كان هذا الأمر معتمدا أيضا على تغيرات في الذوق العام سريع التغير ، وقد أشار روزنبرج Rozenberg إلى أن الاستجابات الأولى تجاه لوحة « مانيه » كان من الممكن أن تكون غير ذلك لو أنها عرضت في صالون رسمي« حيث قد يقاوم المشاهدون التعبير عن أنفسهم من خلال مثل هذه الاستجابات غير المناسبة » . يتمثل الدور الذي يقوم به السياق الاجتماعي في تحديد طبيعة الصورة الفنية ، في تلك القيمة التي يمكن أن تعطى لهذه الصورة ، وهذه الأمور أهملها علماء النفس الدارسون للجماليات ، فعالم الفن لا يشتمل على الفنانين فقط بل أيضا على الجمهور ، والنقاد ، والرعاة ، ومنظمي المعارض وأصحاب القاعات وموظفي المتاحف وعالم السوق ...إلخ . وعلى عوامل سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية عدة . وهذه الأهمية تعني أن الخصائص الشكلية للصورة الفنية ليست وحدها كافية لحدوث التذوق ، أو التفضيل الجمالي ، فالمتغيرات السياقية تلعب دوراً مهما أيضاً كما أن الطبقة الاجتماعية ليست متغيراً أحادي الجانب ، بل متغيراً متعدد الجوانب ، فالطبقة تشتمل على عوامل خاصة بالمكانة المهنية وقوة النفوذ أو السلطة ، والموارد الاقتصادية والفرص التعليمية ، والمهنية والممارسات الخاصة بعملية التنشئة الاجتماعية وغير ذلك من العوامل . والدراسات التي اهتمت بالفروق الطبقية في التفضيل الجمالي مالت إلى وضع متغيرات أخرى في الاعتبار مثل : الفروق في الأدوار الاجتماعية للأفراد ، وفي سمات الشخصية وفي التدريب والألفة بموضوعات الفنون بل وفي الذكاء أيضا . ونُظر إلى التفضيل الجمالي والتذوق في عديد من هذه الدراسات على أنه تتحكم فيه وبشكل عام عمليات الانصياع للمعايير الاجتماعية والتي تختلف عبر الطبقات كما نُظر إلى هذه التفضيلات الجمالية ، كذلك على أنها مصدر من مصادر هوية الجماعة أو عضويتها . وتعتبر الثقافة سمة الكائن البشري وهي تحدد سمات المجتمع وهذا ماسوف يتطرق إليه البحث في المبحث التالي .

المبحث الثاني : الثقافة

١. المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة .

٢. أنواع الثقافة وطرق اكتسابها .

٣. أهمية الثقافة للمجتمع .

٤. الثقافة والتربية .

٥. الثقافة الإعلامية .

٦. الشروط العامة للاتصال الثقافي عبر الصورة الفنية .

مقدمة :

أسست الفضائيات والشبكة العنكبوتية (الإنترنت) لثقافة جديدة هي ثقافة الصورة (ثقافة مابعد المكتوب) فلقرون طويلة من تاريخ البشرية كانت الثقافة تستمد إما بالوراثة أو عن طريق المكتوب سواء كانت نصوص دينية أم وضعية ، وثقافة المكتوب وإن تجاوزت مرحلة اقتصارها على النخبة مع انتشار التعليم ، إلا أنها بقيت محاصرة بقيود متعددة . ويمكن استيعاب هذه الأهمية للتلفاز والانترنت في التحولات في الثقافة الإنسانية إذا علمنا بان الوقت الذي يقضيه الإنسان في مشاهدة التلفاز والتعامل مع النت ياتي في الترتيب الثاني بعد الوقت الذي يستغرقه في العمل الرسمي ، وقد يحتل الرتبة الأولى لغير العاملين وربات البيوت .كما أن ثقافة الصورة هي ثقافة معممة أي ثقافة عابرة للأجيال والأجناس والطبقات . لهذه الأهمية التي تأخذها ثقافة الصورة في التأثير على الرأي العام . ولعل الأمر الحقيقي الذي حدث في السنوات الاخيرة من القرن الماضي في المجالات الإعلامية هو الانتقال من منطقة العرض إلى منطقة الفرض ، ففي السابق كانت وسائل الاعلام تفرض منتجها ويمكنك الاختيار ، ولكن الذي حدث بعد التطورات التقنية الهائلة التي حصلت في شتى المجالات قد منح الاعلام القدرة على فرض مايريد ، مما أثر تماما في الاتجاهات الثقافية بشكل خاص من خلال اللجوء إلى ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة ، لقد أصبحت الصورة من الوسائل الاتصالية الفعالة في الصحافة المعاصرة ، وأضحت أداة فاعلة في التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية ، محققة بذلك دوراً اتصالياً وإقناعياً وحضارياً وجمالياً . وتلعب الصورة دورا رئيسيا في الرسالة الإعلامية الدولية في الوقت الحاضر وأضحت مكوناً رئيساً لا غنى عنه في الرسالة الإعلامية الحديثة . فخطاب الصورة كما يرى " جان لوك غودار " يحتوى على جانبين متعارضين ومتكاملين ، هما الجانب الدلالي أي " مايقال " والجانب الجمالي أي مايتضمنه الخطاب ، ومن هنا فإن احتلال الصورة مكانه في التواصل البشري أهم من الكلمة كان أحد نتائج تقدم الاتصال عن طريق الفضاء واحتلال الاقمار الصناعية المكانة الأولى قبل الأوراق في إحداث هذا التواصل وبفضل هذا التطور ومن خلال القنوات وشبكات الاتصال أصبحت الصورة المفتاح السحري للنظام الثقافي الجديد .

المقصود بالثقافة:

وفي المعجم الوسيط (٢٠٠٥ ، ص٦٨) الثقافة : من (ث ، ق ، ف) ثقف : يثقف ، ثقفاً : صار حاذقاً فطناً ، وثقف الشيء : ظفر به ، وفي التنزيل العزيز (واقتلوهم حيث ثقفتموهم) ، ثقف الشيء : أقام المعوّج من سواه . ثقف الإنسان : أدبّه وهذّبه وعلّمه . تثقف : مطاوع ثقفه ، ويقال : تثقف على فلان وفي مدرسة كذا . والثقافة : العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها .

يعرفها عبود (١٩٧٩، ص ٦٨) والثقافة : ذلك النسيج الكلي المعقد من الأفكار والمعتقدات والعادات والتقاليد والقيم والاتجاهات ، وأساليب التفكير والعمل ، وأنماط السلوك ، وكل ما ينبني عليها من تجديدات أو ابتكارات أو وسائل في حياة الإنسان مما نشأ في ظله كل عضو في الجماعة ، ومما ينحدر إلينا من الماضي ، فنأخذ به كما هو ، أو نطوره في ضوء ظروف حياتنا وخبرتنا . أوضح عطيه (٢٠٠٣، ص٩) أنه انتقل معنى كلمة " الثقافة " في اللغة العربية من كلمة " ثقف ". بمعنى تسوية قناة الرمح والثّقاف : خشبة أوحديدة تسوى بها الرماح . وهناك كذلك المعنى المجازي للكلمة بمعنى الحذق والفطنة ، أي حدة الذكاء ، ويقال " ثقف الشئ أي حذقه ، ورجل ثَقُفُ أي حاذق الفهم ، وذو فطنة وذكاء ". وفي المعجم الوسيط ، الثقافة تعني :" العلوم والمعارف والفنون التي تتطلب الحذق " ، و تعني " التمكن من العلوم والفنون والآداب ". وقد تكون " الثقافة " ذات طابع فردي معنوى "، بينما الحضارة هي ذات طابع اجتماعي مادي ، ويقصد بالحضارة مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي والاجتماعي في الحضر . وتصف الحضارة ما تنتجه ثقافه ما بتأثير البيئة والمجتمع والتعلم والتهذيب والاستعداد الفطري لدى الإنسان .

وقد اتسع مفهوم الثقافة من مجرد مجالات الفنون والآداب والعلوم ، فشمل حياة الناس ، والعلاقات بين الأفراد وردود أفعالهم تجاه العالم من حولهم . أم كلمة ثقافة في الإنجليزية " Culture " فترجع إلى الكلمة اللاتينية " Xulture " ومصدر فعلها " Colere ". بمعنى فطن . وقد تطورت كلمة ثقافة Culture من " الفلاحة " إلى التنمية ، إلى تهذيب الأخلاق ، والمثقف هو من توفر لديه العلم فيترجمه إلى عمل ، وفي الحديث النبوي الشريف " علم بلا عمل كشجرة بلا ثمر "، أي ضرورة توظيف العلم من أجل وعي ما يحيط بالإنسان من بيئة طبيعية ومجتمع ، ومن أجل تطوير الحياة الإنسانية ، وبناء على ذلك فإن المثقف " هو الشخص الذي يمتلك شعوراً أو فكراً وعملاً ، وحكماً نافذاً ، وذوقاً ، وتدبراً للأمور حاذقاً " . وكانت كلمة ثقافة Culture في الإنجليزية في القرن الخامس عشر تعني " التنمية أو المعالجة سواء في فلاحة الأرض أم في تهذيب الأخلاق . أما في القرن الثامن عشر فقد شاع معنى الثقافة ليصف ما يتميز به شخص واسع الاطلاع استطاع أن يستغل معرفته لتنمية ذوقه العام وقدرته على الحكم ، وذلك يعني أن الثقافة تختلف عن المعرفة ، لأنها تتضمن فكرة الإثراء المعنوي والذهني . ومع تطور علم الاجتماع في القرن التاسع عشر ، ظهر تعريف للثقافة ينطوي على معان قومية ، على اعتبار إن الثقافة تتضمن سجلا مستمر لتراث شعب معين ، وتتصل بها مجموعة من المعتقدات المشتركة وتراث من الفنون الشعبية المنقولة عبر الأجيال السالفة ، وذلك يعني أن للثقافة وجودا مطلقاً ، بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل ، وقابلة في نفس الوقت للتطور ، وهى طريقة أمة معينة في الحياة ، تتوارثها أجيالها ، وتسير بها في شئونها ، وتتضمن اللغة ونظام بناء البيوت وأنواع المأكل والملبس والحكايات الشعبية ، والموقف من الحياة . وقد ذكر عبود (١٩٧٩، ص١٦) أن تايللو E.B.Taylor عرف الثقافة بأنها

تمثل : الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقيدة والفن والتقاليد والأخلاق والعادات التي اكتسبها الإنسان في المجتمع . وكانت الثقافة في المجتمعات البدائية تتميز بالتكامل والترابط الوثيق في بنياتها الاجتماعية والاقتصادية والعقائدية والعملية وذلك ما يفسر فاعليتها في سياق إنساني متكامل .

المكونات الثقافية :

أوضح الجبار (١٩٩٠،ص ٣– ٢٨) أنها تضم جميع الجوانب المادية وغير المادية في مجتمع من المجتمعات كالمؤسسات الاجتماعية وأنماط السلوك وعادات الناس وآمالهم ، والأفكار والمعتقدات والقيم وأدوات الإنتاج ولغة التفاهم ووسائل الاتصال بين أفراد الجماعة . فهي تتناول جميع الجوانب الفكرية والنفسية والخلقية والسلوكية المكونة في النهاية لشخصية الفرد وهويته الثقافية الكبرى العامة والتي تميزه عن الأمم الأخرى ، وأيضاً هويته الصغرى المميزة له بين المحيطين به داخل المجتمع . فحين نقول (الهوية الثقافية أو الهوية الشخصية) ندرك ذلك البعد الثقافي العميق للجذور الفكرية والأخلاقية والعادات والتقاليد وأسلوب التعامل وطريقة التفاهم والاتصال واللغة مع البيئة والأفراد الآخرين ، والأساس الذي تغذي به صلب الفرد وامتداد عوده ، ومنها التفاعل مع البيئة ومكوناتها عبر السلوك الصادر عنه .

أنواع الثقافة وطرق اكتسابها :

أن الفعالية التثقيفية قد انبثقت مع نشأة المجتمعات الإنسانية وتطورها ، ويمكننا تصنيف هذا التثقيف كما يذكرها عبود (١٩٧٩، ص ٧١) إلى :

أ– التثقيف المباشر : بواسطة المؤسسات التعليمية بكافة أنواعها .

ب– التثقيف شبه المباشر (التربية العامة) : ويتكون بواسطة ما منحنا الله تعالى إياه بالحواس المعروفة فمعظم ما يكسبه الناس من ثقافات عامه وعلوم ومعارف ومهارات وعادات وعقائد وأخلاق بواسطة حواسهم المعروفة ما هو تثقيف عام ، متاح لكل البشر كافة ، ينبوعه الثقافي الكون المحيط وهو مصداقاً لقول الله تعالى " قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ". وهذه دعوة للتأمل والمعرفة والتفكير والتدبير ، فنستمد المعارف والعلوم والتجارب والخبرات حتى تنهض الأجيال ، وهذا التثقيف بّين في درجته ومقداره حسب قدرات الفرد نفسه التي يكتسب بها هذه المعارف والعلوم وتتميز هذه بالحرية فكراً وعلماً . وأعظم ما تمتاز به هذه الثقافة الحرية الطبيعية المطلقة فلا رقيب ولا حدود ولا مكان أو زمان يقيدها أو يوجهها ، ولا مجال لسيطرة خارجية عليها في الكم والكيف .

المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة :

يشير عبود (١٩٧٩، ص٧٢) أن الأنثروبولوجيا تحدد كلمة الثقافة بمعنى : طريقة حياة الناس وتشمل العادات والتراث الفكري والأساليب الفنية والأدبية والطرق العلمية والتقنية وأنماط التفكير والإحساس والقيم الشائعة في مجتمع ما . ويعد الفن أحد مصادر الثقافة في المجتمع ، وهو يسهم في زيادة معارفنا عن العلم والإنسان ، وهو مصدر غني للمعرفة . ولقد كان على صلة وثيقة بالعصور التي نشأ فيها ، وكانت قد ظهرت عملية التشكيل الصوري الذي يميز بين فروع الثقافة (العلم والفن والأدب) والفصل بينها ، فقد ظهرت مع قابلية الإنسان للتكيف الذهني وقدرته على التجريد . ورغم استقلال الفن بشكل متزايد ، فإننا لا نعثر على أي تصوير فني مستقل تماما عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة له . وكانت العلاقات في ثقافة المجتمعات البدائية تقوم على أساس فكرة " القرابة " بالمعنى الكلي لهذه الكلمة أي الميلاد من أصل واحد ، أما الأرض بالنسبة للبدائي فكانت تمثل قيمة مقدسة . إذا نظر إليها على أنها موطن الأسلاف ، وإذا كانت ثقافة عصر التنوير في فرنسا في القرن الثامن عشر تُعلي من قيمة العقل والعلم ، وتطالب بالعدالة الاجتماعية ، فإن ثقافة العصر الحديث كله قامت على أساس الثورة الصناعية والتكنولوجية ، والآن نعيش في ظل ثقافة ثورة الاتصالات وسلطة الإعلام . وكانت الدراسات الأنثروبولوجية قد ألقت الضوء على ثقافات الشعوب وعاداتها وفنونها ، بغرض توضيح العلاقة التي تربط بين العقائد والموروث الشعبي ، فتناولت " القصص المقدسة " على أساس أنها تنطوي على مضمون واقعي يمكن من خلاله الكشف عن أغوار النفس البشرية ، وعلى أساس أنها تمثل الجانب التعبيري من الطقوس التي تمارس في مناسبات معينة . لقد نظر علماء الأنثروبولوجيا إلى هذه القصص على أنها تحدد العلاقة بين حياة الإنسان والكون الذي يحيط به . وعلى أساس أن هذه القصص هي محصلة خيال الإنسانية وذكائها ، وتمثل تطور النفس في صراعاتها الداخلية أن تكشف عن أنماط السلوك وعادات الشعوب .

الثقافة والمجتمع :

الثقافة سمة تميز الكائن البشري عن غيره من المخلوقات ، وهي التي تحدد سمات المجتمع البشري عن المجتمعات الأخرى ، ولكي ندرك مكنون الثقافة ومكوناتها ، وأهميتها ومدى فعالياتها للمجتمعات المنبثقة منها . يتطلب الأمر توافر عدة عوامل تتضافر فيما بينها وتتفاعل لتشكل في النهاية السمات الخاصة بالمجتمع ، وبالتالي بأفراده دون غيره ، وتنقسم العوامل كما يذكرها عبود (١٩٧٩، ص ٧١) إلى مجموعة منها :

١- العوامل الطبيعية التي لا دخل لإنسان فيها : كعامل الجنس والنوع واللغة والعوامل الجغرافية والاقتصادية .

٢- العوامل الدينية : كل مايتصل بالعقيدة الدينية وفهمها .
٣- العوامل الدنيوية : كل مايتعلق بتفاعل الإنسان مع ماحوله في البيئة ، من إصلاح ، وتطور نظم الحياة وغيرها . وهذه تتفاعل معا لتكون الشخصية القومية التي تعكس سمات المجتمع الذي نشأ وعاش فيه ، فتتفاعل معا فيه ويتفاعل معها ، فتشكل في النهاية الثقافة العامة للمجتمعات الأخرى . لذا فسمات المجتمع الصحراوي تختلف عن سمات مجتمع المناطق القطبية الثلجية ، عنها في الصناعي أو الريفي أو الساحلي ومن ثمة سمات أفراد كل منها ، وتتباين هذه فيما بينها في درجة التأثير والتشكيل الثقافي للمجتمع وتفاعل الإنسان معها . وعليه فالمجتمع لفظ عام والثقافة هي التي تحدده ، وتفرق بين مجتمع وآخر ، وقد أقدم البعض على تفصيل العوامل السابقة إلي عوامل لغوية ، تاريخية وجغرافية واقتصادية ، وسياسية ، ودينية ، وعنصرية ، وأحدثها عوامل التقدم الحضارية .

أهمية الثقافة للمجتمع :

تؤدي الثقافية دوراً فعالاً ومهما لمجتمعاتها فهي الرباط لتوحيد المجتمع وتنظيم الحياة الاجتماعية فيه ، لما تمنحه لأهلها من أرضية مفردات اجتماعية مشتركة تيسر لهم التفاعل للاتصال والفهم ، بحيث تتضمن عاداته الاجتماعية ولغة التفاهم والتواصل بينهم ، ومعارفهم ومعتقداتهم الدينية ، والفنون التي يمارسونها وجاء في المعجم (٢٠٠٥ ، ص ١٨٠) الثقافة قاعدة أساس لبناء الحضارة في أي مجتمع ، وجاء فيها معنى : الإقامة في الحضر . والحضارة عكس البداوة ، وهي مرحلة سامية من مراحل التطور الإنسانية ومظاهر الرقي العلمي والغنى الأدبي والاجتماعي في الحضر . وهذا مرجع اهتمام العلوم الاجتماعية والعلوم التربوية بمفهوم " الثقافة "، والذي يحتل مكانة مهمة فيهما ، إذ به يمكن الوقوف على القوى والعوامل المؤثرة في التربية وعليها ، ويسهم في التعرف على مؤسسات المجتمع ونظمه وقيمته وفهم دوافع السلوك عند جماعة ما . وعليه فثقافة المجتمع تشمل كل عناصر الحياة العامة لشعب من الشعوب بما يسوده من عقائد وعادات ونظم ووشائج ، تربط الأفراد بروابط القربى ودروب التسلية والمتعة وكل ألوان الفنون والآلات النافعة ، كأدوات الصناعة ، وأنواع الصناعات ، وغيره من القوانين والنظم والمؤسسات . وتسهم في تشكيل أفراد المجتمع فتجعلهم يتسمون بالجدية والطرافة والانضباط أو العكس ، أو الإقبال على الحياة فتكون هذه عقيدة (أيديولوجيا) اجتماعية وبمثابة (إطار) ينظم عقيدة وتصورات الأفراد ويطبعها بطابعه ، والتي بدورها تترك بصمتها على أيديولوجيات الأفراد فتكوِّن هذه الأيديولوجيات قربى وصلة الرحم بينهم . وهكذا نقف على الثقافة الخاصة بأي مجتمع إنساني ومدى خطورة وجودها أو هدمها ، وإن كانت المخلوقات تحى بالهواء والماء والطعام ، فحياة المجتمعات ببقاء ثقافتها قيد الحياة لا ضعف فيها ولا وهن ، وهكذا نقول على لسان المجتمع :
" أنا الثقافة ، والثقافة أنا ، تجديدها نموي وثرائي ، ودوامها دوام وجودي وحياتي .

الثقافة والتربية :

أن التربية هي السبيل الآخر لاكساب ثقافة المجتمع ، وليست عملية مستحدثة إنما قديمة ممتدة بامتداد التاريخ المرتبط بالأمم والمجتمعات الإنسانية وما تتميز به من سمات وإحداث وإنتاج ، وطبيعة سلوكية لأفرادها ، مما شكل معها ثقافته الخاصة ذات البعد والمضمون المؤثر في التربية ، والعلاقة بينهما وطيدة بلغت مداها من القِدَمِ حتى أكدها سقراط عندما قرن المعرفة بالفضيلة ، إيماناً منه بـــ : أن من يقتنع بشي يتحمس لفعله والسلوك فيه ويدفع الآخرين إلى فعله أيضاً وبنفس الدرجة من الحماسة ، شكل (٣٤) .



شكل (٣٤)
http://www.fotosearch.ae

ويذكر الجبار (١٩٩٠، ص ٣- ٢٨) أن التربية عملية اجتماعية مقصودة لأنها جزء لا يتجزأ من الثقافة في أي مكان وأي زمان ، لذا نرى قول الجبار (١٩٩٠، ص٣- ٢٨) :" ونحن نعرف أن لكل سلوك هادف وراء فكرة هادفة تحركه وتوجهه وتبعث فيه ومن حوله الحياة... وإنما هي عملية يقوم بها المجتمع ككل سواء داخل المدرسة أو خارجها... "، وبينما يري نوري وعبود (١٩٧٩ ، ص٦٥) :" التربية أولاً وأخيراً وقبل كل شيء عملية ثقافية ."، التثقيف المباشر (الخاص) أو التربية ويعرفه حبنكه (١٩٨٥ ، ص ١٠- ١٢) بأنه هو المُحَصَّل من العملية " التعليمية المنهجية "، وهذه التربية لها أركان تسعة موضوعة ومتعارف عليها ومأخوذ بها بين التربويين ، ويُعدُ أهم ركن منها هو (السياسة التعليمية) المتضمن لأهداف التعليم وغاياته المرجوة منه ، والأسس العامة التي يقوم عليها والتخطيط لإنشاء مؤسساته ، إلا أنها في الوقت نفسه تعكس تصور وأفكار وأهداف القائمين عليها وتعمل على

تحقيق أهدافهم ، أو مصالحهم وكما يقول حَبَنكه (١٩٨٥ ، ص ١٣- ١٦) :" والسياسة التعليمية توحي بها وتحددها عقائد واضعي هذه السياسة ، أو مصالحهم القومية أو الشخصية .... وهي المهيمنة على كل أركان التعليم المنهجي وأي خروجٍ عن مقررات بنودها في ركن من أركان التعليم أو تطبيق من تطبيقاته ، يعتبر إخلالاً جذرياً في العملية التعليمية كلها .". وتعتبر التربية أهم وسيلة لبناء الشعوب القوية التي تواجه تطورات ومتغيرات وتحديات المستقبل وهي مركز البداية ، ونقطة الانطلاق الحقيقية لبناء الحضارات ، وأن جميع الدول التي تقدمت جاء تقدمها ونهظتها من بوابة التربية والتعليم لانها وضعتها في أولوية برامجها وسياستها العامة والخاصة شكل (٣٥) .



شكل (٣٥)
http://www.fotosearch.ae

التربية :

وفي المعجم (٣٢٦) من مادة (ر. ب. و) ومنها (رباه) بمعنى نماه ، وربى فلاناً : غذاه ونَشَّأَهُ . وربى : نمى قواه الجسدية والعقلية والخلقية . ويعرفها عبود ونوري (١٩٧٩ ، ص ٢٠- ٢٨) وهي".. ليست قاصرة على ميدان واحد ، بل توجد في جميع الميادين والبيئات والأماكن التي يعيش فيها الفرد .."، وفي المعجم الوسيط (٢٠٠٥ ، ص ٦٢٤) ولا ينفصم مفهوم عملية التربية عن مفهوم عملية التعليم وهذا لأن ، التعليم : ورد من (عَلِمَ) الشيءَ : عرَفَه وفي التنزيل العزيز (لا تعلمونهم الله يعلمهم) ، ومنها (تَعَلَّم) أتقَنَه وعرَفَه . ومنها (العِلْم) أي إدراك الشئ بحقيقته . والعلم : اليقين . والعلم نور يقذفه اللهُ في قلب من يحب . والعلم : المعرفة ، ويقال للإدراك الكلي والجزئي أو البسيط ، ومن هنا يقال : عرفتُ اللهَ دون علمتهً ، ومنها المُعَلِّمُ : مُلْهِمُ الصواب والخير . وتعرف فوزية مطر (٢٠٠٤ ، ص ٣٣) فالتعليم في معناه الشامل هو : " اكتساب أفراد المجتمع للمعارف والمهارات

والمعتقدات والقيم وأساليب الحياة ، فإن أي نظام اجتماعي يريد أن يتواءم ما يتعلمه ويكتسبه الفرد في المدرسة مع الفلسفة الاجتماعية التي تنتهجها السلطة الحاكمة في فترة زمنية معينة ، وبهذا تنعكس طبيعة وهوية النظام الاجتماعي بشكل كلي أو جزئي في النظام التربوي.... وأما المنهجي فمن (ن. هــ.ج) نسبة للمنهج بمعنى الطريق الواضح ، وفي التنزيل العزيز (لكلٍ جعلنا منكم شرعةً ومنهاجاً) . والمنهج الخطة المرسومة (محدثة) ، ومنها منهاج الدراسة ، ومنهاج التعليم ونحوها ، وجمعها مناهج . ومما سبق يتضح لنا :

أن التربية لا تترادف والتعليم ، فالتربية أعم وأشمل من التعليم المقتصر على المعارف والعلوم ، بينما التربية تهتم بجميع الجوانب المادية والمعنوية للفرد المستهدف لها . وجوهر الدلالة الكامن في" التربية "، ودلالة وصفها بــ" التعليمية " وتأكيد الوصف بوصف آخر له دلالته اللغوية بكونها المنهجية مما يجسد أهمية الدور الذي تؤديه كأحد سُبُل اكتساب الناس لعلومهم ومعارفهم وخبراتهم وعاداتهم وقناعتهم وعقيدتهم ومهاراتهم . ومن هنا أصبح كل مجتمع حريصاً- بالتبعية- على إعداد السياسة التعليمية الخاصة به المنبثقة من ثقافته ، ومعتقداته الفكرية وحسبما ينبني عليه تصوره لطبيعة الوجود ، وحقيقة الحياة والإنسان ، وحدود وإطار المجتمع الإنساني .

وترى الباحثة أنه يمكن تعريف الثقافة ومفرداتها ، وعلاقتها بالمجتمع ، وأنواعها ، وطرق اكتسابها ، كما يلي " الثقافة التربوية : " مضمون الثقافة المجتمعية أنها مقصوده - موروثة ، جديدة مطورة- وتنشئة أفراد المجتمع عليها بعملية تربوية معدة حسب خطة ذات أبعاد وأركان خاصة محددة ، تحفظ له كيانه وموروثاته ، وتعمل على تطويرها وتعبر عن أهداف وغايات المجتمع المستقبلية ".

ونسأل : أيمكن استيراد التربية ؟ أو ثقافتها ؟ ومنحها أو تقديمها من مجتمع إلى أبناء مجتمع آخر ليقدمه لمن يعيشون وينشئون على أرضه ؟ فالجواب واضح مشرق ومعللاته تتمثل في :

الفروق البينة بين تربية وأخرى وبين ثقافة وأخرى في مجتمع وآخر . ومن ثمة فالمضمون الثقافي التربوي ما هو إلا جسرٌ وعملية تواصل واستمرار بين كيان وذات المجتمع وأبنائه من جانب ، وبين المجتمع وأهداف في الاستمرار والبقاء وتحقيق الحضارة من جانب آخر . فهي عملية تواصلية داخلية بين (الذات والأنا) ، وفي نفس الوقت وعملية حصانة ومناعة طبيعية واقية للمجتمع من الضعف والهدم والزوال . إضافة إلى أن السياسة التعليمية من وحي واعتقاد الراسمين لها أو معبرة عن المصالح الخاصة لهم أو المصالح القومية لبلادهم ومجتمعاتهم . وهي لُبُّ العملية التربوية وشأن خاص بالمجتمع القائمة فيه بذاته . وما هي إلا مقررات تعبر عن الأهداف المقصودة من عملية التربية ، وهي الأساس المهيمن على بناء وإنشاء كل ركن من أركان التعليم المنهجي ، ففي ضوئها يكمن تخطيط الخطة التعليمية ، واختيار مضمون ومحتوى الكتب الدراسية ، والكيفية المناسبة حتى في بناء المدارس والجامعات ، وإعداد المعلم القادر على تحقيق هذه السياسة ، وما إلى ذلك مما يوجب الالتزام بها وعدم الحيد عنها وعن حدود

مقرراتها . وأخيراً فكل ركن من أركان عملية التعليم المقصود عليه الالتزام بالأهداف المرسومة وألا يتهاون في تطبيقها ، لما يترتب عليه من إخلالٍ في العملية التعليمية كلها ، ومن ثم فلا قيمة للأهداف ولا قيمة للعملية التربوية ذاتها . وعليه فلا يمكن الاستعانة بتربية مجتمع ما لتربية أبناء مجتمع آخر ، وهذا باختصار لأنها تعكس طبيعة التفكير السائدة في مجتمعها وكيفية معالجته وتناوله للمفردات الثقافية والبيئية والحياة من حوله . وهذه الطبيعة الاعتقادية (كل ما يؤمن به الجماعة الواحدة) تُعرف بـــ" المعتقد الفكري" أو ما يسمى بـــ"الأيدلوجية "، فيكون في النهاية الإنسان المتميز بمكوناته الشخصية ، بين أقرانه في المجتمع ، والإنسان المتميز بسماته القومية (المجتمعية) عن غيره من أبناء المجتمعات الأخرى . فالتربية عملية الارتباط المقصود بالثقافة السائدة في مجتمعها وتضم على حدٍّ سواء التربية المقصودة المنهجية المباشرة عبر المؤسسات التعليمية أو التربية غير المقصودة والمكتسبة من البيئة الأسرية والأهل والجيران وغيرها . وتخلص الباحثة إلى :

إن كانت الثقافة التربوية مصدرها المجتمع ذاته فهي في حالة توافق وتكامل مع الذات (المجتمع) ، في حين أن أي خلل أو جنوح فيها يعّد تناقُضاً مع الأنا (المجتمع) ومن ثم ذات أفراده ، حيث إن المجتمع هو الأنا ، وما أفراده إلا نموذجً مصغّرً له .

الثقافة الإعلامية :

توصلت الباحثة من خلال قراءاتها المتعددة أن الفن التشكيلي والصورة خصوصا هي واحدة من أهم العلوم وأكثرها سمواً ورقياً ، ذلك لأنها قادرة على تحقيق التواصل والتفاعل الحضاري مع الآخر بسهولة كبيرة جداً ، قياساً لغيرها من العلوم ، وهي من أهم وسائل الإعلام التي يسهل من خلالها الوصول إلي الآخرين . فالإنسان رسم قبل أن يتكلم ، والإنسان منذ سكن الكهوف عبَّر عن نفسه بالرسم والصورة ، وهو إذ اختار هذه الطريقة فلأنها الطريقة الأرقى والأكثر قبولاً ، ولعل الدليل هو سيطرة الإعلام المرئي والفن الصوري على غيره من أنواع الإعلام والفنون ، والصورة هي لغة عالمية ولها دورها في التواصل بطريقة أرقى وحساسية أعلى ، كما أنها السلاح الثقافي في مواجهتنا الإعلامية مع الآخر ، ولا شك أن الثقافة والصورة بإمكانهما إيصال رسالتهما وإيجاد جسر من التواصل مع الاخرين والصورة تقنية عالية لمواجهة الواقع لأن لكل عصر تقنياته ولغاته وتعتبر الصورة هي لغة عصرنا . وترى الباحثة أنه يجب علينا أن نكون أكثر حساسية ورقياً وتهذيباً لنوصل رسالتنا للآخر ، والصورة أقدر من أي سلاح آخر على إيصال رسالتنا للآخر ، لانها لغة عالمية كونها لا تحتاج إلى لغة أدبية أو لغة مكتوبة للتعرف عليها ، وبإمكان أي إنسان وفي أي مكان في العالم مهما كانت ثقافته أن يتعرف على الصورة ويتفهمها ويتذوقها ويستمتع بها . وسوف تغطى جوانب كل من الإعلام مفهومه وأهدافه ونظرياته وأهم المؤسسات والوسائط الإعلامية وأهمية الرسالة الإعلامية وسماتها ودورها في

إحداث التواصل والاتصال الفردي منه أو الجماعي ، وأخيراً توضيح الأثر الإعلامي اجتماعياً لنصل في النهاية إلى المقصود بالثقافة الإعلامية .

الإعلام :

لم تتفق المراجع العربية أو الأجنبية على لفظة واحدة معبرة عما اصطلح تسميته بالإعلام . فالمصادر الفرنسية تحاول تثبيت مصطلح الإعلام INFORMATION لدقته وشموله وتلاؤمه مع التطور التكنولوجي والعلمي . بينما نجد المصادر الأمريكية– السباقة في هذا المضمار– بحكم ازدهار الصحافة وكافة الأجهزة الإعلامية في ولاياها الشاسعة تُصِرعلى مصطلح "وسائل الاتصال بالجماهير MEDIA OF MASE MMUNICATION " رغم عدم تطابقه الدقيق على كافة جوانب المعنى المقصود . أما مفهوم الإعلام في اللغة العربية ومعنى اللفظة فليس دقيقاً لأنها تعبر عن الجانب النهائي من العملية الإعلامية ، ألا وهو إرسال المعلومات ، وتتغافل عن الجانب الأول المعبر عن استقبال المعلومات كما ذكر دعبس (١٩٩٩) .

ويذكر ابن منظور أن الإعلام بمعنى التبليغ ، ويقال : بلغت القوم بلاغاً أي أوصلتهم الشيء المطلوب . والبلاغ ما وصلك ، ففي الحديث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :" بلغوا عني ولو آية "، وكما يقال : "استعلم لي خبر فلان فأعلميه حتى أعلمه ". وفي الوسيط "ع ل م" : علم الشيء علماً : عرفه وفي التنزيل العزيز "لا تعلمونهم الله يعلمهم". وعَلِمَ الشيء ، وبه : شعر به ودري وفي التنزيل العزيز" يا ليت قومي يعلمون بما غفر لي ربي وجعلني من المكرمين". وأعلم فلان الخبر ، وبه : أخبره به ومنها (استعلمه) الخبر : استخبره إياه . و" الإعلام" : " كل نقل للمعلومات والمعارف والثقافات الفكرية والسلوكية بطريقة معينة من خلال أدوات ووسائل الإعلام والنشر الظاهرة والمعنوية ذات الشخصية الحقيقية أو الاعتبارية بقصد التأثير ، سواء عبر موضوعياً أو لم يعبر ، وسواء كان التعبير لعقلية الجماهير أو لغرائزه ". ويعرفه إمام (١٩٦٩ ، ٨٥) أيضا :" هو نشر للحقائق والأخبار والأفكار والآراء بوسائل الإعلام المختلفة "، وهو نشر للحقائق والمعلومات الدقيقة الصادقة بهدف التقرير والإقناع . ويعرفه كامل (١٩٩٦ ، ٣٥) :" أنه التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير ولروحها وميولها واتجاهاتها في نفس الوقت " .

نظريات الإعلام :

قامت في مجملها على فكرتين أساسيتين كما ذكرها حمزة (١٩٦٩) :

الأولى:– السيطرة والتسلط .

الثانية :- الحرية . وهما قد نبعتا من الأيدلوجيات الحاكمة والنظم السائدة منذ عرف الإنسان كيف يحكم نفسه وينظم شئون حياته ، وتتلخص النظريات الإعلامية في : نظرية السلطة ، ونظرية الحرية ، ونظرية المسئولية الاجتماعية والنظرية الشيوعية ، ونظرية المسؤولية العالمية .

المؤسسات الإعلامية أو وسائل الإعلام :

المؤسسة الإعلامية تعريف تبنته الهيئات الدولية عندما انعقد مؤتمر جينيف الدولي الخاص بحرية الإعلام لعام ١٩٤٨ م ، ويشير عودة (١٩٨٨ ، ص١٠١) إلى هذا النص :

"المؤسسة الإعلامية يقصد بها المؤسسات الصحفية أو الإذاعية أو السينمائية العامة أو الخاصة التي نشاطها المنتظم يتضمن جمع ونشر الأخبار والآراء ". وعليه ، فوسائل الإعلام هي الطريقة التي بها يمكن نقل ونشر الأخبار والمعلومات وغيرها ، وهي متنوعة فمنها ، المباشر وغير المباشر . الفردي والجماعي وأفضل تصنيف لهذه الوسائط الإعلامية المعاصرة بحسب الحواس المتأثرة بها بطريقة مباشرة ، كالآتي :

١)- **وسائل بصرية** : وتمارس تأثيرها معتمدة على حاسة البصر مثل: الصحف ، والمجلات ، والنشرات والكتيبات الدعائية ، والملصقات المطبوعة ، والمخطوطة ، وغيرها مما يشد انتباه البصر وحده .

٢)- **وسائل سمعية** : وتعتمد على حاسة السمع وحدها ويندرج تحتها إطار الكلمة المسموعة بكافة أنواعها من خطابة وإذاعة وتسجيلات وغيرها .

٣)- **وسائل سمعية بصرية** : وهي تمارس تأثيرها على الأذن والعين معاً ، مثل : المسرح والسينما والتلفاز والمؤتمرات وغيرها .

الرسالة اللغوية للصورة في نظرية الإعلام :

أن اللغة أحد العوامل الثقافية المؤسسة لأي مجتمع ، لأنها أهم الوسائل الاتصالية والتواصلية بين الأفراد والجماعات على الصعيدين المباشر منها وغير المباشر ، والتواصل والاتصال الفردي منها أو الجماعي . وتشير ساميه جابر (١٩٩٨، ص ٥٨) أن المواقف الاتصالية تتنوع كالشعائر الدينية ، المقطوعات الموسيقية ، القصائد الشعرية ، الإعلانات التجارية أو الفنية ، أو السياسية وغيرها ونشرة الأخبار والمحادثة بين الطرفين ، الصور المتحركة ، النُكْتة أو الفكاهة ، إشارات المرور دستور الدولة وقوانينها واللغة في النظرية الإعلامية كما ذكرها خفاجي وشرف (١٩٩٢ ، ص٨٨) ما هي إلا نظام من العلامات الصوتية ، ينشأ ويتطور مرتبطاً بتاريخ الناطقين بهذه اللغة ، ويستخدم وسيلة تواصل ووسيطاً للتفكير ومجالاً للتعبير عن الأفكار والعواطف والمشاعر .

الصورة لغة إعلامية تتميز بـــأنها لغة غير مباشرة ، تنتقل عَبر أجهزة الإعلام التي تقوم بنقل المعلومات والقيم بين المُرسِل والمُستَقبِل . وأن هذه بعكس حال الاتصال الشخصي المباشر بين طرفي الاتصال . وأن اللغة الجديدة تصلُ إلى الجماهيرية العريضة MASSES ، لاسيما في عصر الفضائيات ، والأقمار الصناعية . وأن الاتصال يتم بسرعةٍ مذهلةٍ ، بل وأثناء الحدث (الإخباري) مثلاً . وأن القائم بالاتصال يضطر إلى افتراض إنسان متوسط الثقافة يوجه إليه رسالته ، ولكن هذه المتوسطات متعددة . من هذا نخلص إلى أن اللغة الإعلامية ومضمونها يتبلور في عدد من الخصائص المشتركة :

أولاً- إن المفردات (المضمون الثقافي الصادر عبر الوسائط الإعلامية) في المواقف السابقة تنتجها الكائنات الإنسانية بهدف تشكيل السلوك الإنساني أو لتوجيهه في اتجاه معين ، أو إقامة نوع ما من العلاقة لِمُنْتِجِ هذا الموقف (المنبه) وبين المستجيبين له .

ثانياً- إن الاستجابة تجاه كل مفردة مما سبق من المواقف تختلف تبعا لاختلاف المفردة اللغوية ذاتها .

ثالثاً- إن هذه المفردات توجد علاقة خاصة بين المنتجين لها وبين المستجيبين لها ، علما بأن هذه العلاقة ليست علاقة آلية .

رابعاً- إن هناك اختلاف بين درجات الاستجابة التي يثيرها المنبه أو الموقف الاتصالي ، فإشارات المرور بخلاف المقطوعة الموسيقية أو الشعرية ، أو الإعلانية ، أو ...الخ .

ومن ثمة ، يمكن لنا القول أن " **ثقافة الصورة الإعلامية** " هي :

تعرفها ساميه جابر (١٩٩٨، ص٦٢) ما هي إلا الرسالة الموجهة (محتوى الرسالة أو مضمونها CONTENT ، وهي قد تكون خبراً ، أو فكرةً ، أو دعوة لتغيير أو تجديد) الصادرة من كائنات بشرية (المُرْسِل) عبر العملية الاتصالية الجماعية المنبثة عبر الوسائط الإعلامية ، فيبلغ المحتوى الثقافي (السمعي ، أو المرئي ، أو السمعي المرئي) المتلقي ، ولا يُرى المرسِل لها أثناء العملية بهدف إحداث تأثير ما ، أو استجابة ما نحو مفردات الرسالة الموجهة وبحسب الموقف المساق فيه الرسالة ولا ينكر فضل السلف من علماء العرب حينما قالوا وأكدوا على أن لكل مقام مقال ، ولكل مقال مقام .

وعليه ترى الباحثة أنه يمكننا تحصيل النتيجة التالية :

إن انبثق المضمون الثقافي الإعلامي من الأنا (المجتمع) وخاطب المفردات الثقافية لأفراده ، إذاً فالثقافة الإعلامية تتوافق وثقافة المجتمع ، وإن كان المضمون الثقافي الإعلامي مغايراً للمفردات الثقافية للمجتمع المرسلة فهي تمثل حينئذ (ثقافة الآخر) ومن ثمة ، فهي متناقضة وثقافة الأنا (المجتمع وأفراده) .

وعليه تستخلص الباحثة العلاقة التالية :

أن التواصل البشري بلغ أقصى مدى له في العصر الحالي ، لما ينم عن تفجُر التكنولوجيا ، والمعلومات وما يمكن أن تؤديه رسائل الأجهزة الإعلامية لاسيما المنطوقة منها ، من تأثير فكري ، وشعوري وانعكاس ذلك على السلوك البشري ، لاسيما في مجال الدعاية والإعلان حيث يلجأ العاملون فيه

لاستغلال الصورة والكلمة ، بل كل الوسائل اللغوية الممكنة في الترويج ، والإقناع للقراء والمستمعين للإقبال على البضائع التجارية ، واقتنائها ، وما زال السياسيون يتنبهون يوماً بعد يوم إلى قوة تأثير الصورة الكلمة وسلطانها على النفوس البشرية .

أثر الإعلام اجتماعياً وعلاقته بكل من التغير الاجتماعي والتحديث :

ذكر خفاجي (١٩٩٢ ، ص ١١٩) أن ماكلوهان يقول أن وسائل الإعلام من أهم العوامل المؤثرة في تشكيل الحضارات الإنسانية . وفي رأيه أن حروف الطباعة المتفرقة هي المسؤولة عن خط الإنتاج في العالم الاقتصادي ،كمسؤوليتها عن فلسفة نيوتن وديكارت ، وفيهما تصور للحدث الطبيعي في المكان والزمان . بينما يذهب كثير غيره إلى الاعتبار بالدور الخطير للإعلام في عملية الضبط الاجتماعي لاسيما مساندة النظام السياسي . وهذا الاتجاه مُغاير للاتجاه الليبرالي الذي يعتبر الإعلام قوة تحريرية مقاومة للجهل والطغيان والغيبيات ، ومعضدة للضمير الإنساني والوجدان السليم بينما المهمة التنويرية للإعلام هي المذهب الحديث له .

ويضيف خفاجي أن جمهور من العلماء أمثال ،"لازارسفيلد LAZARSELD"، و"مرتون MERTON "، و"كلابار KLAPER" أن أجهزة الإعلام تعمل في المجتمع بطريقة متكاملة مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى ، كالأسرة والمسجد ، والأصدقاء ، وغيرها . فالناس يتعاملون مع وسائل الإعلام بإرادة تامة ، غير موجِبَة لهم ، أو مفروضة عليهم ، حيث أنهم يذهبون إليها ليروا ما يريدون رؤيته ، وليس ما تريد الأجهزة الإعلامية أن تعرضه عليهم . فالمؤكد أن الإعلام له تأثيره في المجتمع ، ولكن لابد أن تؤيده عوامل أخرى ، كالعوامل النفسية ، والاجتماعية ، وإلا فلن يكون له هذا التأثير العارم الذي قد يظنه البعض . وتشير سامية جابر (١٩٩٨، ٢٨٩- ٢٩٢) إن مفهوم التغير الاجتماعي يشير إلى العملية التي يحدث التحول بواسطتها في بناء النسق الاجتماعي ووظيفته ، مثل ، الثورة الوطنية ، اختراع عملية صناعية جديدة ... الخ . وتحدث هذه التحولات في بناء النسق الاجتماعي ووظيفته ، كنتيجة لهذه الأفعال وتتحدد عملية التغير الاجتماعي في خطوات ثلاث :

أولها :- الاختراع : وهو عملية خلق أفكار جديدة أو تطوير لأفكار جديدة .

ثانيها :- الانتشار : وهو عملية تنتقل بواسطتهـــا الأفكار الجديدة خلال نسق اجتماعي معين .

ثالثاً :- النتيجة : أي التغيرات الحادثة داخل النسق بعد تبني بعض التجديدات أو رفضها .

مما يؤكد علاقة وسائل الاتصال الجماهيري بالتحديث : وأن الدراسات القليلة والحديثة لاسيما في المجتمعات النامية أثبتت الدور الهام الذي تلعبه وسائل الاتصال الجماهيري في عملية التحديث داخل المجتمعات . وهي العملية التي بمقتضاها يحدث تغيير الأفراد ويتحولون من أسلوب تقليدي في حياتهم إلى

طريقة أخرى للحياة تتميز بأنها أكثر تعقيداً وتقدماً من الناحية التكنولوجية ، فضلاً عن أنها تتميز بتغيرها السريع .

المفهوم العام للإتصال :

يعرف كل من عطار وكنساره (٢٠٠٥ ، ص ٣٣) الاتصال بمفهومه الواسع : هو عملية يتم بواسطتها نقل المعلومات أو المهارات أو الميول أو القيم من فرد لآخر أو من فرد إلى مجموعة أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى أو من فرد كائن حي أو من فرد إلى آلة أو من آلة إلى آلة أخرى . وهو عملية إرادية عن طريقها يتم نقل المعلومات والآراء والتوجهات من فرد إلى آخر ، أو من فرد إلى جماعة أو من جماعة إلى أخرى ، وهو التعبير الإنساني عن فعالية الطموح والرغبة في التطور ، ومظهر من مظاهر إدراك الإنسان لفرديته ، وضرورة التفاعل الإيجابي مع المجتمع ، مستخدماً جميع حواسه ومداركه وقدراته الذهنية والجسمية ، فهو يرسل ويستقبل معاً ، لهذا يمكن التأكيد على أن الاتصال لا يتحقق إلا من خلال التفاعل الذي يتم بين الفرد والمجتمع والاتصال مستمر لا يتوقف حتى في الحياة اليومية العادية ، إذ يرسل الإنسان ويستقبل عدداً هائلاً من المعلومات والخبرات ، فلو تتبعنا الحياة اليومية لأي إنسان ، وما تتضمنه من أفعال ورغبات وسلوكيات وخبرات جديدة وآراء مع الآخرين لوجدنا أنها شبكة من الاتصال المستمر التي لا تنقطع عراها ، بل إن من العلماء من يقول بأن هناك اتصالاً مع النفس أي اتصال بذاته ولعل من أهم ظواهره :

التأمل ..الملاحظة ..التقليد ..الاستنتاج ...ثم الإبداع ، والابتكار في مراحل متقدمة منه . وتجدر الإشارة إلى أن الوسيلة هنا باطنية وغير ظاهرة تنتج عن أعمال العقل ومردود على النفس . ولا وجود للتفاهم والتعامل مع الآخرين إلا بالاتصال سواء كان مسموعاً أم مرئياً أم هماً معاً ، أو إذا كان ملموساً محسوساً كالعينات والمجسمات . إذن هي العملية التي يتم عن طريقها انتقال المعرفة من شخص إلى آخر ، وهي انعكاس للتفاعل الإيجابي بين الفرد والمجتمع . أن الجوانب غير المنطقية من النشاط الإنساني هي التي لها التأثير الكبير على التاريخ ، وأن التغيير عن طريق التفكير المنطقي والقوانين قد أحدث تأثيراً ، ولكنه ليس بالقدر الكبير ، ويمكن القول بأن الانفعالات هي التي تحرك الجماعات أكثر مما يحركها الفكر المنطقي ، فهذا هو الجانب النفسي الأكثر تأثيراً في حركة الحياة الاتصالية بين الناس والدليل أن العالم قد وضع القواعد المثالية للعلاقات بين الدول ، والتي تقوم على المبادئ الأخلاقية والقيم السليمة ، للتعايش السلمي فيما بينها والذي يتيح لها النمو والازدهار ، لكن الحروب لم تنقطع في أي يوم ولا في أي مكان في العالم ، ويمكن القياس على ذلك في كل أنماط النشاط الإنساني من هنا قام الخبراء والعلماء بوضع جانب كبير من وسائل الاتصال الجماهيري في قوالب مشوقة جذابة

وغلفوها بعناصر الخيال ، حتى تلقي الاستجابة الكبيرة من جماهير المجتمعات المختلفة ولكن ليس إلى حد المبالغة في تصوير المواقف المثيرة وإلاّ فقدت مصداقيتها وإقناعها .

ونخلص من هذا كله : أن للاتصال أربعة صور :

١- اتصال بين الإنسان وإنسان آخر ، مثال الفنان وجمهوره ، المعلم مع تلاميذه ، التلميذ مع زملائه .

٢- اتصال بين الإنسان وآلة ، مثال استخدام الحاسوب في التعلم المبرمج .

٣- اتصال بين الآلة وآلة أخرى ، مثل استخدام الأفلام المتحركة ، والشرائح مع المسجلات في عرض واحد ، وهنا يظهر التزامن بين الصوت والصورة من الجهازين أو المصدرين .

٤- اتصال بين الإنسان وحيوان ، مثال ترويض الحيوانات في بعض الخدمات العامة أو السيرك وغيرهما

تعريف الاتصال :

أوضح كل من عطار وكنساره (٢٠٠٥ ، ص ٣٣) أن هناك تعاريف شتى للاتصال ؛ لأن الاتصال يستخدم في كثير من العلوم مثل علم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الإدارة ، والإعلام ، وفي كثير من المجالات والمهن الأخرى لذلك تعددت التعاريف باختلاف التخصصات ، وقد يكون من المفيد عرض أهم التعاريف :

أ)- الاتصال في علم الاجتماع : يعرف الاتصال بأنه عمليه تفاعل بين طرفين إلى أن تصبح الرسالة مجالاً مشتركاً بينهما .

ب)- الاتصال في علم النفس : هو نقل انطباع أو تأثير من منطقة لأخرى دون النقل الفعلي للمادة نفسها .

ج)- الاتصال في التربية : هو العملية التي يمكن بواسطتها نقل التغير السلوكي من منطقة إلى منطقة أخرى في إحدى مناطق المجال السلوكي .

د)- الاتصال في الإدارة : عملية نقل فكرة أو معنى معين في ذهن شخص إلى غيره بالحالة التي هي عليها هذه الفكرة أو هذا المعنى .

هـ)- الاتصال في مجال الإعلام : هو بث رسائل إلى أعداد هائلة من الناس أو الجمهور سواء كانت هذه الرسائل واقعية أم خيالية مع الاختلاف فيما بينهم من حيث النواحي الاقتصادية أو الثقافية أو السياسية .

و)- الاتصال في المجال الديني : هو الاتصال الذي يكون بين الإنسان وخالقه ، وبين الله وعبده عن طريق الملائكة والرسل والكتب السماوية ، وأيضاً الاتصال المتبادل بين أبناء الدين الواحد . ومما يدل على هذا النوع من الاتصال ، الدعوة إلى حج بيت الله الحرام ، فذلك الحجيج الآتي من كل فج عميق

يمثل المؤتمر الإسلامي الكبير ، الذي يتم فيه اتصال المسلم بأسمى صورة ...بالله أولاً ، وببعضهم ثانياً ليتدارسوا أمورهم فيما ينفع الإسلام والمسلمين .

وكلمة اتصال Communication مشتقة من الفعل الاتيني Communicate ومعناها يشيع أو يشارك To make common ، بمعنى مشاركة شئ مابين شخصين أو عدة أشخاص أو عدة جماعات . أن المشاركة هي تفاعل لهذا فإن المعنى يؤكد خاصية التفاعل التي تميز الاتصال ، كما أنه يؤكد على نتائج هذه الاتصالات أو آثارها ، إذ لا يمكن تمييز الرسالة الاتصالية إلا عن طريق هذه النتائج ، أو ردود الأفعال التي يمكن تقديرها . وترى الباحثة أن هذه ما تفعله الصورة عندما توظف لهدف معين صممها لأجله الفنان ، وتكون هي وسيلته للاتصال بالمتلقي فتثري رصيده الثقافي والفكري والجمالي والفني ، فعن طريق الصورة يتفاعل المتلقي في إي مكان وزمان وبإي لغة ، لأن لغة الصورة لغة يفهمها الأفراد قاطبة .

أركان عملية الاتصال الفعالة والإيجابية تعتمد على :

١)- العمل التقني ، أي القناة الموصلة للرسالة مثل ، الهواء والهاتف والكتاب المطبوع ، التلفاز...الخ .

٢)- العامل النفسي الاجتماعي ، العلاقة بين المرسل والمستقبل .

٣)- العامل التنظيمي ، وتظهر أهميته عندما يتجاوز الاتصال لأكثر من طرفين ، وهنا يلجأ المرسل لاختيار أفضل الطرق لإيصال رسالته إلى الآخرين ، ومن ثم فأفضل الطرق لتلقي تأثرهم برسالته .

٤)- العامل الثقافي ، فكلما توحدت ثقافة كل من المرسل والمستقبل أو تشابهت أو تقاربت كلما كانت عملية الاتصال أكثر فعالية وأكثر نجاحا بين الطرفين . وتعتبر الطرق الثلاثة الأولى ، هي التي تعمل على تحديد القدرة على إدراك الرسالة وفهمها وإدارة الاتصال وانتقاء قناته المناسبة . كما ذكرها كامل (١٩٩٦ ، ١٤) .

خصائص الاتصال :

أشار كل من عطار وكنساره (٢٠٠٥ ، ص ٣٩) إلى هذه الخصائص كالتالي :

١)- الاتصال تلقائي النشأة : يكون الأفراد مدفوعين اجتماعياً إلى الاتصال ببعضهم البعض ، بما خلقه الله في الإنسان من طبيعة بشرية ، تحمل كل صفات البشر التي تطلب العيش في جماعة وتتفاعل وتتبادل الآراء والمعلومات ، وتتلاقى وجدانها ، وتنصهر رغباتها وإرادتها مع المجتمع .

٢)- الاتصال ظاهرة إنسانية : إن الاتصال أسلوب إنساني ، وإذا كان هناك اتصال لدى الحيوانات والطيور وغيرها فإنه يعتمد على عوامل حسية بعيداً عن السمات الاجتماعية ، التي يتميز بها الاتصال الاجتماعي لدى الإنسان .

٣)- الاتصال ظاهرة عامة ومنتشرة : إن الاتصال يتحقق داخلياً وخارجياً وينظم طبقاً لقوانين معينة سواء كانت مكتوبة أم غيرمكتوبة ، وبالنظر إلى أهمية الاتصال الفكري والثقافي بين المجتمعات نجد ما يؤكد أن الاتصال من الظواهر العامة والمنتشرة على مستوى الأفراد والمجتمعات .

٤)- الاتصال يمتاز بموضوعيته : إن الاتصال ليس تصوراً أو خيالاً ، وإنما هو حقيقة واقعية ، بمعنى أن معرفتنا للاتصال تستمد من الواقع ، وما يترتب عليه من تأثيرات متبادلة بين أطرافه .

٥)- الاتصال له طبيعة تاريخية : كان الاتصال في أول أشكاله يقوم على المواجهة ، وبتطور الحياة الاجتماعية أصبح يأخذ أشكالاً أكثر تشبعاً وتعقيداً مع ظهور الكتابة ومن بعدها الطباعة وهكذا فيما تلاها من مستحدثات .

٦)- الاتصال يمتاز بالترابط وصفه الإلزام : فهو وسيلة للترابط والتماسك في المجتمع حيث يحقق للإنسان الشعور بالأمان والتكامل الاجتماعي . وتعرف الجمعية الأمريكية للتدريب على الاتصالات التنظيمية بأنها " عملية تبادل الأفكار والمعلومات من أجل إيجاد فهم مشترك وثقة بين العناصر الإنسانية في المنظمة ". علاقي (١٤٠٥هـ ، ص ٦١٦) وفي ضوء ما سبق يمكن تعريف الاتصالات بأنها : عملية تبادل الأفكار والمعلومات من أجل إيجاد فهم مشترك وثقة بين العناصر الإنسانية .

أهداف الاتصال :

يشير سيزلاقي والاس (١٤١٢هـ، ٣٦٠-٣٦١) إلى أن سكوت ومتشيل قاما بتحديد وعرض الوظائف الرئيسية التي تؤديها عمليات الاتصال داخل المجتمع عن طريق : توجيه الاتصال ، والأغراض التي يخدمها الاتصال والمسائل النظرية ، وجوانب البحث التي ركز عليها الباحثون الذين تولوا دراسة ذلك الجانب المعين للاتصال ، وأن النتائج كانت كما هو موضح في الجدول التالي جدول (٣) .

أغراض الاتصال

الوظيفة (الفرصة)	التوجه	الأهداف	مجال التركيز القطري والبحث
الانفعال(العاطفة)	المشاعر	زيادة درجة القبول للأدوار التنظيمية	الرضا ومعالجة الصراع وتخفيف حدة التوتر وتحديد الأدوار .
الدافعية	التأثير	الالتزام بالأهداف التنظيمية	النفوذ والسلطة والمواكبة ، والتعزيز ونظرية التوقع ، وتعديل السلوك .
المعلومات	تقني	توفيرالبيانات اللازمة لاتخاذ القرارات .	اتخاذ القرارات ومعالجة المعلومات ونظرية اتخاذ القرارات .
الرقابة	البنية	توضيح الواجبات والسلطة والمسؤولية	التصميم التنظيمي .

جدول رقم (٣)

يتضح من الجدول ارتباط كافة الأهداف التي تسعى عملية الاتصال لتحقيقها بالصورة وما تبثه من معلومات بصرية ، وبذلك تتضح أهمية عملية الاتصال .

أهمية الاتصال :

تعتبر الاتصالات أساس حياتنا اليومية فنحن نتبادل كميات ونوعيات ضخمة من البيانات المعلومات ، فمن السؤال عن الأحوال إلى تبادل المشاعر ونقل الأفكار واستعراض الأخبار وتناقل وجهات النظر وتوفير المعلومات والرقابة ، ويوضح كل من علاقي (١٤٠٥هـ، ٦١٧-٦١٨) ، (حريم ، ١٩٩٧م، ص٣٣٢،٣٣٣) ، والشماع ، وحمود (١٤٢٠هـ، ص٢٠٣،٢٠٤) أن أهمية الاتصال تنبع من عدة نواحي أهمها ما يلي :

١- أن القدرة على إنجاز الأهداف تتوقف على كفاءة الاتصالات ، حيث أشار القعيد (١٤٢١ هـ، ص٣٧٩) إلى أن الدراسات أوضحت أن النجاح الذي يحققه الإنسان في عمله يعتمد في (٨٥%) منه على البراعة الاتصالية و(١٥%) فقط تعتمد على المهارات العملية أو المهنية المتخصصة .

٢- أن الاتصالات تمثل جزءاً كبيراً من الأعمال اليومية – ويقدر بعض الخبراء أنها تستهلك ما بين ٧٥ – ٩٥ % من الوقت ، هذا فضلاً عن الأعمال الأخرى التي تعتبر كلها اتصالات .

٣ – أنها تفيد في نقل المعلومات والبيانات والإحصاءات والمفاهيم عبر القنوات المختلفة بما يسهم في اتخاذ لقرارات وتحقيق النجاح وتطوره .

٤- أنها ضرورة أساسية في توجيه وتغيير السلوك الفردي والجماعي ، وهو ما تسعى وتدور حوله كافة جهود الاتصالات .

٥- أنها تسهم في نقل المفاهيم والآراء والأفكار عبر القنوات المختلفة لخلق التماسك بين أفراد المجتمع وتوحيد جهودهم بما يمكنها من تحقيق الأهداف .

٦- وسيلة هادفة لضمان التفاعل والتبادل المشترك للأنشطة المختلفة ولتحفيز للقيام بالأدوار المطلوبة .

٧- وسيلة رقابية وإرشادية لنشاطات في مجال توجيه الفعاليات .

عناصر الاتصال communication elements :

تتكون عملية الاتصال كما ذكر الطوبجي (١٤٠٥هـ ، ص٢٨) من أربعة عناصر لا تتم عملية الاتصال إلا بها وهي: (المرسل ، والرسالة ، والوسيلة ، والمستقبل) ، و يضيف حريري (١٤٢٠هـ، ص٨٥، ٨٦) إلى تلك العناصر الأربعة عنصراً آخر مهم هو (التغذية الراجعة) ، وفيما يلي نتناول كل عنصر من تلك العناصر بشيء من الإيجاز :

١ – المرسل Sender : وهو الفنان أو المصور مصدر الرسالة أو النقطة التي تبدأ عندها عملية الاتصال .

٢ – الرسالة Message : وهي محتوى الصورة الثقافي وهي المضمون أو الموضوع أو المحتوى (المعاني أو الأفكار) الذي يريد الفنان أن ينقله إلى المتلقي ، ويتم عادة التعبير عنها بالرموز الفنية أو الجمالية أو اللفظية أو غير اللفظية أو بهما معاً وهي هدف عملية الاتصال .

٣ – الوسيلة Medium : المقصود بها كيفية نقل الرسالة (الصورة الفنية بأنواعها) وهي الطريقة أو القناة التي تنتقل بها الرسالة من الفنان إلى المتلقي .

٤ – المستقبل Receiver : وهو المتلقي أو الشخص المشاهد الذي توجه له الرسالة ويستقبلها من خلال أحد أو كل حواسه المختلفة (البصر والسمع والشم والذوق واللمس) ثم يقوم بتفسير وتحليل وقراءة رموزها ويحاول إدراك معانيها وفهم محتواها والهدف منها .

٥- التغذية العكسية (أو الاستجابة) : وهي إعادة إرسال الرسالة من المستقبل إلى المرسل واستلامه لها وتأكده من أنه تم فهمها ، والمرسل في هذه الحالة يلاحظ الموافقة أو عدم الموافقة على مضمون الرسالة ويشير سالم وآخرون (١٩٩٤م) إلى أن سرعة حدوث التغذية العكسية " تختلف باختلاف الموقف ، فمثلاً في المحادثة الشخصية يتم استنتاج ردود الفعل في نفس اللحظة بينما ردود الفعل لحملة إعلانية ربما لا تحدث إلا بعد فترة طويلة وعملية قياس ردود الفعل مهمة في عملية الاتصال حيث يتبين فيما إذا تمت عملية الاتصال بطريقة جيدة في جميع مراحلها أم لا ، كما أن ردود الفعل تبين التغيير بعملية الاتصال سواء على مستوى الفرد أو على مستوى الجماعة "ص٢٢١.

وترى الباحثة إن هذه العناصر تكمل بعضها بعضاً أثناء عملية الاتصال الإيجابي أو المفيد ، فإذا فقدت تلك العملية عنصراً من العناصر تأثرت العناصر الباقية بشكل واضح ، ففي حالة قراءة صورة معينة من قبل متلقي وقارئ معين فإن الفنان الذي قام بعمل الصورة يعد المرسل لما صوره من أشكال ورموز وصور تدل على قيم ومعان وفلسفة واهداف وأفكار متعددة ، والقاريء أو المتلقي هو المستقبل ، أما الرسالة فهي المغزى من الصورة وقراءة وفهم محتوياتها من قبل المتلقي ، وبالتالي فإن القناة التي من خلالها سيقرأ القارئ الصورة تعد هي وسيلة الاتصال ، وردة فعل المتلقي هي التغذية العكسية والاستجابة . شكل (٣٦) .

الصور البسيطة لعملية الاتصال

المرسل ← الرسالة ← الوسيلة ← المستقبل

مـــــــ

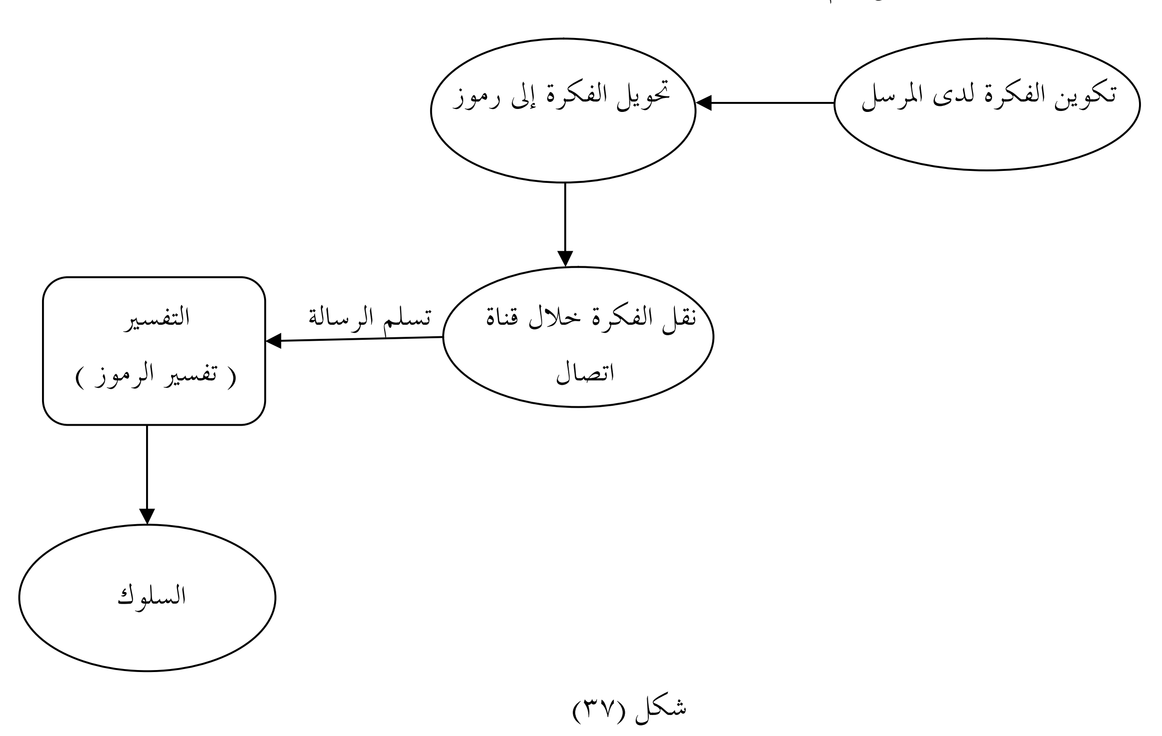
ـــــن ..؟ — يقول ماذا؟ — بأي وسيلة؟ — بأي وسيلة؟

التغذية العكسية

شكل (٣٦)

ولأن عملية الاتصال لا تتم وفقاً للتقسيم السابق لعناصر الاتصال ، وإنما هو لغرض الدراسة النظرية فقط ، فقد طورت عدة نماذج لتوضيح خطوات الاتصال ، وتم إدخال عناصر أخرى – وإن كانت تستند على العناصر السابقة- ومن أشهر تلك النماذج نموذج ديفز (١٩٩٧م) (شكل٣٧) الذي يقسم عملية الاتصال إلى ست خطوات متتالية هي : تكوين الفكرة لدى المرسل ، ثم تحويل الفكرة إلى رموز ، ثم نقل الرسالة خلال قناة الاتصال ، ثم تسلم الرسالة ، ثم تفسير الرموز وتحويلها إلى رسالة مرة أخرى ، ثم القيام بعمل أو تصرف ما . (العديلي ،١٤١٦هـــ ، ٤٥٧-٤٥٨) .

شكل رقم (٣٧) : عمليات الاتصال عند ديفزى



شكل (٣٧)

وسائل الاتصال:

توجد عده وسائل أو أساليب للاتصال ، وسوف نقتصر هنا على ثلاثة وسائل مهمة ذكر بعضاً منها العثيمين (١٤١٤هـ، ص ص٢٤-٢٩) ، وهي :

١- الوسائل الشفهية :

وهي الوسائل التي يتم بواسطتها تبادل المعلومات بين المتصل والمتصل به شفاهه عن طريق الكلمة المنطوقة لا المكتوبة مثل(المقابلات الشخصية ، والمكالمات الهاتفية ، والندوات والاجتماعات والمؤتمرات) ويعتبر هذا الأسلوب أقصر الطرق لتبادل المعلومات والأفكار وأكثرها سهولة ويسراً وصراحة ، إلا أنه يعاب أنه يعرض المعلومات للتحريف وسوء الفهم .

٢- الوسائل الكتابية :

وهي الوسائل التي يتم بواسطتها تبادل المعلومات بين المتصل والمتصل به عن طريق الكلمة المكتوبة مثل (الأنظمة والمنشورات والتقارير والتعاميم والمذكرات والمقترحات والشكاوى ...إلخ) ، ويعتبر هذا الأسلوب هو المعمول به في أغلب الأحوال ، ويوضح العثيمين (١٤١٤هـ، ص٢٥) أنه توجد خمسة شروط للرسالة المكتوبة تبدأ جميعاً بحرف (c) ، وهي أن تكون كاملة (Complete) ، ومختصرة (Cocise) ، وواضحة (Clear) ، وصحيحة (Correct) ، ولطيفة (Courteous) .

وتتميز الوسائل الكتابية بمزايا أهمها : إمكانية الاحتفاظ بها والرجوع لها عند الحاجة وحماية المعلومات من التحريف وقلة التكلفة ، أما أهم عيوبها فهي : البطء في إيصال المعلومات ، تأكد احتمال الفهم الخاطئ لها خصوصاً عندما يكون للكلمة أكثر من معنى .

٣- الوسائل غير اللفظية :

وهي الوسائل التي يتم بواسطتها تبادل المعلومات بين المتصل والمتصل به عن طريق الإشارات أو الإيماءات والسلوك (تعبيرات الوجه وحركة العينين واليدين وطريقة الجلوس ...إلخ) ، ويطلق عليها أيضاً لغة الجسم body language ، وقد تكون هذه التلميحات مقصودة أو غير مقصودة من مصدر الاتصال وتصل نسبة استخدامها في الاتصال ما يقرب من ٩٠% من المعاني وبصفة خاصة في الرسائل التي تتعلق بالأحاسيس والشعور ، ويختلف فهم الرسائل غير اللفظية بسبب اختلاف الثقافات داخل المجتمع .

الشروط العامة للاتصال الثقافي عبر الصورة الفنية :

أن الاتصال الفعال عبر الصورة يتوقف على الشروط ذكرها دعبس (١٩٩٩ ، ص٧٨) فيما يلي :

١- الإعداد الجيد للرسالة وتحديد الهدف منها وإعداد جيد للقائمين على الاتصال وتحديث مهاراتهم بصفة مستمرة من خلال التدريب المستمر .

٢- الصراحة والصدق والوضوح وعدم التحريف حتى لا يتاح مجال للشك والريبة من المعلومات المتدفقة غير الرسالة .

٣- الدراسة الجيدة للمتلقين (الجمهور المرسل إليه) والوقوف على دوافعهم واتجاهاتهم وميولهم وسماتهم الشخصية .

٤- التوقيت المناسب للاتصال من جانب المتلقي وليس من جانب المرسل فقط وأفضلها الوقت المناسب للطرفين .

٥- تجنب الوقوع في الأخطاء العفوية ولابد من تصحيحها على الفور حتى لا يحدث أثر عكسي أو شئ غير مرغوب فيه .

٦- متابعة الاتصال حيث أن هذا العامل من أهم عوامل نجاح الاتصال الفعال .

ويعتبر توفير الاتصالات الفعالة في مجال تصميم الصور من المهام الأساسية لأي مصمم ولكن هناك معوقات أو حواجز الاتصالات الفعالة .

معوقات الاتصال الفعال للصورة الفنية :

١- إطار الدلالة Frame of Reference :

يشير دعبس (١٩٩٩) أنه من الممكن يختلف شخصان في تفسير الصورة لاختلاف خبراتهما السابقة وينتج عن هذا تباين في عمليتي الترميز وفك الرموز ، ويتفق المتخصصون في هذا المجال على أن هذا يعتبر أهم عنصر يؤدي إلى إنهاء الاتصالات ، ولذلك عندما تختلف عمليتا الترميز (الصياغة) وفك الرموز (الفهم) تميل إلى الفشل وكمثال على ذلك قد نجد أنه في الوقت الذي يستخدم فيه المصدر نفس لغة المستقبل فقد يحدث تعارض بين الرسالة والطريقة التي يفهرس CATALOG بها المستقبل العالم من حوله ويعبر الشكل التوضيحي الآتي عن هذه المشكلة :

مجال خبرة المصدر مجال خبرة المستقبل

المصدر(الفنان) ـــــــ الترميز ـــــــ الرسالة(الصورة) ـــــــ فك الرموز ـــــــ المستقبل(المتلقي)

كلما كانت المساحة المشتركة بين خبرة الأطراف كبيرة كلما أصبحت الاتصال عبر الصورة أكثر يسراً وفاعلية أما إذا لم توجد خبرة مشتركة فإن الاتصالات تصبح مستحيلة أو على الأقل عرضة لدرجة عالية من التحريف ومعنى ذلك أن طرفي الاتصال يقومان بالترميز وفك الرموز (أو الصياغة والفهم) في إطار خبراتهم فقط . ونتيجة لذلك فإن التحريف DISTORATION في الصورة الفنية غالباً ما يحدث بسبب اختلاف أطر الدلالة أن الأفراد في أي موقف سيختارون من خبراتهم السابقة ذلك

الجزء الذي يتصل بالموقف الحاضر والذي يفيدهم في الوصول إلى استنتاجات وأحكام وأي اختلاف بين الصياغة والفهم (الترميز وفك الرموز) سيخلق حاجزاً يحول دون الاتصالات الفعالة .

٢- الرؤية الانتقائية Selective vision :

ويعتبر هذا أحد أشكال الإدراك الانتقائي الذي يجعلنا نميل إلى تفسير الصورة الفنية الجديدة بما لا يتعارض مع ما نعتقده ولهذا فعندما نشاهد صورة ما فإننا نراعي فيها ما يؤكد اعتقادنا أما الأشياء التي تتعارض مع أفكارنا المستقرة فإننا إما نتجاهلها أو نحرفها لتتفق مع حالة المعرفة المستقرة لدينا .

٣- جدارة المصدر بالثقة Source Credibility :

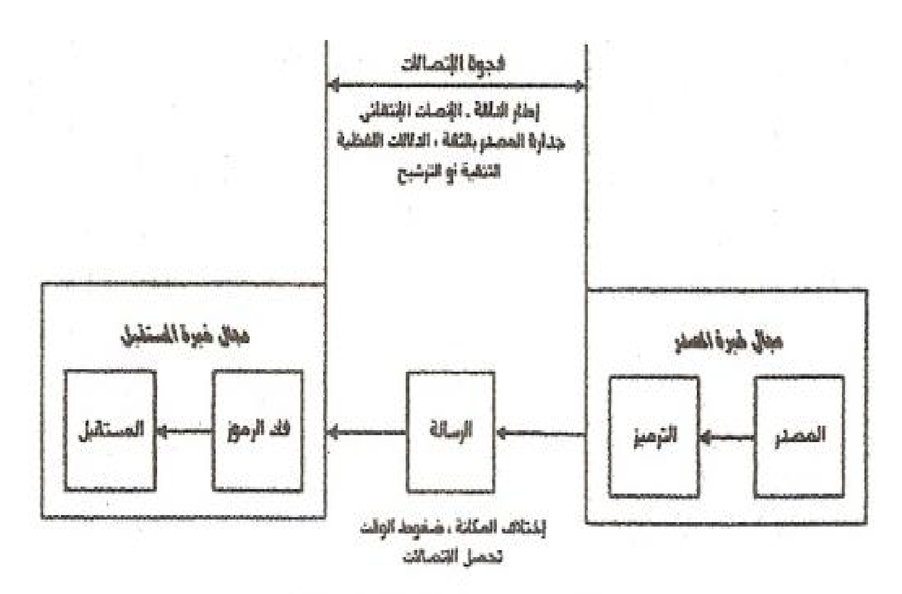
يعبر هذا عن درجة ثقة المتلقي (المستقبل) في أقوال وأفعال المصدر وفي مستوى الثقة الذي يعطيه المتلقي للمصدر يؤثر مباشرة على طريقة رؤية واستجابة المتلقي وكلمات وأفكار وتصرفات هذا المصدر . وقياساً على ذلك فإن رؤية المتلقين للاتصال الثقافي التي تقوم بها الصورة تتأثر بتقديمها له ويتأثر هذا بالطبع بالخبرات السابقة معه .

٤- مشاكل الدلالات البصرية Semantic Problems

تعرف الاتصالات بأنها نقل ثقافة ما والفهم من خلال استخدام رموز مشتركة ونحن لا نستطيع نقل الفهم وكل ما نستطيع نقله هو رسائل ثقافية في شكل صور (وهي الرموز المشتركة) وتنشأ المشكلة من أن نفس العناصر التشكيلية قد تعطي معاني مختلفة للأفراد المختلفين فالفهم يوجد لدى المتلقي وليس في الصورة الفنية .

٥- التنقية أو الترشيح Filtering

من الشائع حدوث عملية التنقية في حالة الاتصالات وتشير هذه العملية إلى التلاعب Manipulaition بالصور الفنية حتى يراها المتلقي بطريقة إيجابية أو سلبية . ويمكن التعبير عن ذلك توضيحياً في الشكل (٣٨) :



(شكل توضيحي يبين معوقات الإتصالات الفعالة)

شكل (٣٨)

٦- الإطار الثقافي :

يعرف حجازي (١٩٩٠ ، ص ٤٣- ٤٦) بأنه هو الإطار العام الذي يشمل مستويات التفاعل البنائي للصورة الفنية ويسبغها جميعها بطابعه فالوسائل التقنية والتنظيم والعلاقات التشكيلية للصورة تصطبغ لا محالة بخصائص الإطار الثقافي بعاداته ومعاييره وقيمه وإمكاناته وتراثه ومسموحاته وممنوعاته وحرماته وفئاته ......الخ . ولا شك بالتالي إن هذا الإطار من خلال قولبته لأنماط السلوك ومن خلال ما يقوم فيه من مؤسسات يتدخل في جميع مراحل عملية الاتصال ومكوناتها وبالتالي فالإلمام المتعمق بخصائص الإطار الثقافي يشكل مفتاحاً أساسياً في يد الفنان للنفاذ إلى المتلقي وللوصول إلى الفعالية في اتصالاته . نحو اتصالات أكثر فعالية :

يمكن زيادة فعالية الاتصال من عدة جوانب :

أ- جانب اللغة .

ب- الجانب الثقافي والاجتماعي .

ج- الجانب الإنساني .

د- الجانب التنظيمي .

هـ - جانب التقنية الحديثة .

إذا كانت الصورة أو العمل الفني يسعى لتحقيق الاتصال فإن ذلك يحقق الأهداف التالية :

- توفير المعلومات .

- تيسير التعاون .

- تحقيق الذات .

المبحث الثالث : التذوق الفني

١. المقصود بالمتذوق .

٢. أهم خصائص الرؤية الجمالية .

٣. المتذوق والخصائص التي يجب تتوفر فيه حتى يتمكن من تذوق الصورة .

٤. خصائص العمل الفني .

٥. القراءة النقدية للصورة الفنية .

٦ . الذوق الجمالي وحوار الثقافات .

مقدمة :

لكل مجتمع ذوق عام وتفضيلات معينة تتشكل تبعاً لعادته ، وتقاليده ، وعقائده ، ومستوى معرفته وثقافته ، ولا ننكر هنا أثر البيئة الإجتماعية والثقافية في تشكيل الذوق ، ومستوى النمو التذوقي يحكمه مستوى النمو الثقافي ، من حيث البساطة والتعقيد وفي الغالب فإن الذوق ينتمي إلي طبقة اجتماعية معينة . فهناك ذوق خاص بأهالي المدينة والبادية وهناك ذوق خاص بالطبقة الآرستقراطية وآخر خاص بطبقة المثقفين وهكذا ، أما في العصر الحديث ومع انتشار المجتمعات الصناعية ، فقد ذابت إلى حد كبير التميزات بين أذواق الطبقات المختلفة ، وذلك نتيجة لتطور الاتصالات واستخدام الوسائل الحديثة ، في إنتقال الثقافات من مجتمع إلى آخر بسهولة ودقة .

يعتبر التذوق الفني حلقة الاتصال بين الصورة الفنية والمتلقي ، فالإحساس بالجمال استعداد متوافر عند الناس بدرجات متفاوته ، ولكن طريقة وكيفية تذوق الصور له أثره ودوره الفعال على الصورة الفنية وتأثيره الواضح في تحديد ملامح الصورة الفنية ، بل يجعل المصمم يتوقع الملامح ، وما سيكون عليه الشكل العام للصورة . وعملية التذوق لها طابع رمزي ، فغالباً نجد المتلقي للصورة الفنية وهو مستغرق في تأمل موضوع الصورة أو العمل يكون في نفس الوقت يتأمل ذاته ، باحثاً عن نفسه عبر عالم الأشياء التي يتأملها . ومن هنا يحدث التوحد بين الحس والمخيلة والفهم ، فالمتذوق يقوم في هذه الحالة بالتوفيق بين شعوره ومعرفته من ناحية ، ورغبة في الاستمتاع من ناحية ثانية والحقيقة أن المتذوق وهو يتأمل موضوعات الفن يحاول أن يضفي عليها روحاً من حياته ، وهكذا تدب في الموضوعات التي هو بصدد تأملها الحياة . ومن هنا يحدث التلاقي بين الذات والموضوع في فعل من التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي ، بحيث يشعر المتلقي في نهاية الأمر ، بأنه صار مندمجاً في تجربة الخطوط والايقاعات وأضفى عليها من حياته ، وأصبح في مقدرته أن يرد أكثر الصور والاشكال تجريداً إلى قوى حية ، بفضل إدراكه الجمالي والفني لها . والتقاط النقاط المضيئة في الصورة الفنية والبحث عن مسالك التذوق الفني كمقدمات ضرورية لفهم بنية الصورة عبر معابر الحساسية الذوقية باستلهام الأثر وتوليف مناهل الرؤى ويذكر ناثان (١٩٨٧) أن الكسندر اليوت أكد إن كل صورة عظيمة ترينا شيئا نبصره بالعين مع شئ ندركه بالبصيرة ، فهي تجمع بين البصر والبصيرة .

المفهوم الاصطلاحي للتذوق الفني :

أن مصطلح التذوق ظهر في دلالته الفنية في إنجلترا منذ عام ١٧٦٠م ، وتشير عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١١١- ١١٢) أنه في عام ١٧١٢م ذكر الناقد الكندي نورثروب فراى وأديسون أن معظم اللغات تستخدم هذه الاستعارة الخاصة بالتذوق في مجال الأطعمة والمشروبات إلي السلوك الخاص

بالمجال الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي تقوم بتمييز كل الأخطاء البادية ، من أجل التعبير عن ملكة الرسم والتصوير ، وأورد عبدالحميد (١٩٩٧) أن " أديسون " عرف هذه الملكة بأنها ملكة الروح التي تتنبه إلي مظاهر الجمال لدى أحد المؤلفين وتستجيب لها من خلال السرور وتتنبه إلي مظاهر عدم الاكتمال إليه ، وتستجيب لها من خلال الكراهية أو عدم التفضيل . وليس معنى ذلك أن ظاهرة التذوق الفني هي ظاهرة معاصرة بل هي ظاهرة شغلت أجيالاً من المفكرين والفلاسفة منذ أفلاطون وحتى الآن ، والمتأمل لنتائج جهود العلماء في هذا المجال يجد أنهم تناولوا هذه الظاهرة على أنها ظاهرة معقدة وليست بسيطة . وما ذكره " الشيخ " من أن التذوق من الناحية اللغوية "يرتبط بأحكام تقديرية تصدر عن المتذوقين نتيجة استمتاعهم بموضوعات فنية " . فعلى سبيل المثال :

* نجد" إيزيك " كان مهتماً :

أ)- بتحديد عامل عام للتذوق .

ب)- تحديد عمليات إسهام هذا العامل في الخبرة الجمالية .

ج)- كيفية تهذيب عمليات ارتقائه .

وقد توصل من خلال أبحاثه إلي :

١)- وجود عامل عام للتذوق الفني مماثل للعامل العام للذكاء الذي حدده "سبيرمان " .

٢)- وجود عامل ثان يتعلق بتفضيل الأشكال البسيطة في مقابل الأشكال المركبة .

*دراسات " بيرت و سيشور " وخير الله (١٩٦٦، ص ٣٤) التي تؤكد أن للقدرة الفنية أربعة عوامل على النحو التالي :

أ)- التذوق الفني " عامل إدراك الصيغ " وذكروا أنه يوجد عند الذين يتذوقون التصوير .

ب)- عامل مفصلي حركي .

ج)- عامل سمعي .

د)- عامل جمالي .

وعندما تناول " بيرت " و " سيشور" مكونات القدرة الفنية ذكرا أنه :

١)- قدرة تساعد الفنان إلي حد كبير على أن يختار من بين التكوينات العديدة التي يمكن أن يقوم بها .

٢)- عامل الطلاقة .

٣)- عامل الأصالة .

٤)- عامل إعادة التحديد .

٥)- عامل ذاكرة الوجدان .

* و ذكر مراد (١٩٦٦،ص ١٢٢) : أن التذوق الفني قدرة كامنة في كل شخص تماماً كالقدرة على الإبداع ، كما ذكر كل من سيرل بيرت و أبو حطب أن التذوق الفني قدرة متمايزة وتأكد ذلك من خلال

اختبارات التذوق الجمالي التي طبقت على أطفال المدارس والبالغين والتي أوضحت أنه في كل مراحل النمو تظهر القدرة على التذوق الفني مستقلة عن الإبداع الفني . كما أكد العالمين أن الفروق الفردية في القدرة على التذوق الفني لها نفس خصائص الفروق الفردية في غيرها من القدرات العقلية .حيث أن قليل من الأفراد يظهرون التفوق أو التخلف فيها ، وأن الأغلبية الكبيرة تكون متوسطة الأداء في اختبارات التذوق الفني وذكر أبو حطب (١٩٧٣، ص ٨٥) أن العالم الأمريكي "ماير" وهو أكثر علماء النفس اهتماماً بدراسة القدرة الفنية ، وكذلك تلاميذه في جامعة " أيو " قام بتحليل القدرة الفنية عن طريق دراسة سلوك الفنانين وإنتاجهم دراسة موضوعية ، وقد انتهت هذه الدراسات إلي تحديد ستة عوامل تدخل في القدرة الفنية :

١)- التذوق الجمالي .

٢)- عامل الذكاء الجمالي ، وهو مجموعة من العوامل المكانية والإدراكية ، أو هو القدرة على إدراك المساحات كما تقيسها اختبارات" نبرستون " .

٣)- عامل الخيال الإبتكاري وهو القدرة على تنظيم الانطباعات الحسية في إنتاج جمالي .

٤)- عامل السهولة الإدراكية ويقصد بها القدرة على ملاحظة واستدعاء الخبرات الحسية .

٥)- عامل المهارة اليدوية .

٦)- عامل المثابرة .

وبالنسبة لعامل التذوق الجمالي فقد أشار أبو حطب (١٩٧٣ ، ص ٨٨) على أن "ماير" ذكر أنه نمط مركب من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة شئ أو فكرة موضوع من الناحية الجمالية ، ويمكن التمييز بين ثلاث عمليات في هذا السلوك هي :

أ)- الحساسية الجمالية .

ب)- الحكم الجمالي .

ج)- التفضيل الجمالي . وسوف يتم توضيح العمليات الثلاثة التي تدخل في سلوك المتذوق فيما يلي :

أ- الحساسية الجمالية : Aesthetic Sensitivity

تعرفها عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١١٣- ١٢٠) بأنه يقصد بها استجابة المفحوص للمثيرات الجمالية إستجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن ، وهذا النوع من الظواهر هو الذي ساد أغلب الاختبارات التي أعدت في ميدان علم النفس لقياس التذوق الجمالي ، وفيها يطلب من المفحوص أن يعبر عن تفضيله لعملين فنيين أحدهما إبتكار فنان مبدع ، والآخر أدخل عليه بعض التشويه بحيث يخرق قاعدة أو أكثر من القواعد الأساسية في الفن ، فإذا فضل المفحوص العمل يحصل على الدرجة الاختبارية ، وعادة ما يدور العملان حول نفس الموضوع وبنفس الأسلوب حتى يمكن التحكم في أكبر قدر من العوامل التي لا ترتبط بالحساسية الجمالية . والمتأمل لبعض التعاريف التي

تناولت التذوق الفني يجد أنها أكدت عملية الحساسية الجمالية ، على حساب العمليتين الآخرتين وهما الحكم الجمالي والتفضيل الجمالي ومثال ذلك التعريف الذي جاء في :

* قاموس Webster الذي ذكر أن التذوق هو فعل وهو القدرة على تميز الشئ الجميل من الشئ العادي ، أو القدرة على استنباط كل ما هو جميل في الفن أو الطبيعة ، أو نمو حساسية الفرد ، بحيث يستطيع أن يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات .

* أما في قاموس أكسفورد الموجز فالذوق ملكة لتمييز الجمال والتمتع به ، وفي قاموس المورد يعني فعل يعجب اعجاباً عظيماً أو شديد الحساسية للقيم الجمالية ويذكر البسيوني (١٩٨٦ ، ص ١٨) أن كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية .

* دراسات ماير يجد أن له شقين :

- الشق الأول : إستجابة الفرد للمثيرات الجمالية .

أن استجابة الفرد لأي مثير لا تتم إلا إذا كان هناك انتباه للمثير ، ثم إحساس به ، ثم إدراكه ، ثم تأتي عملية اختيار الاستجابة المناسبة ، فإذا كان الفرد ليس لديه الاستعداد للانتباه للمثيرات الجمالية ، فإن الإستجابة الجمالية للمثيرات الجمالية لن تتم .

- الشق الثاني : أن تكون هذه الاستجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن .

وبالنسبة لتوضيح الشق الثاني من تعريف الحساسية الجمالية وهو أن تكون الاستجابة الجمالية متفقة مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن . معنى هذا أن الفرد الذي تتوفر لديه خاصية الحساسية الجمالية لا يقف عند حدود الانتباه إلي المثيرات الجمالية فقط بل يتعدى هذا المستوى إلي مستوى آخر هو مستوى القدرة على أن يفرق بين المستويات الجمالية للأعمال الفنية وهنا يتبادر إلي الذهن التساؤل :

- هل كل فرد لدية هذا الاستعداد للانتباه للمثيرات الجمالية ؟

يجيب البسيوني (١٩٦٩ ، ص ٢٠) : أن الإحساس بالجمال استعداد متوفر عند الناس بدرجات متفاوتة ويطبقونه في كل ما يقع تحت حسهم في الحياة العادية مثل أدوات المشرب والمأكل والملبس والسكن والمركبات المختلفة حتى سفن الفضاء والشارع والابتكار العلمي يدخل فيها الجمال والأمر لا يتعدى أن نتأمل ما حولنا ، فالجمال متغلغل في نفوسنا في كل ما يقع تحت حواسنا ونستمتع به فلو حللنا سلوك الإنسان عموماً في الحياة نجد أنه يتركب من مجموع الاستجابات لمواقف مختلفة ، وكل استجابة إيجابية أو سلبية تتضمن ممارسة لقدرته على التذوق وإصدار الأحكام .

- ولكن هل معنى وجود الاستعداد للانتباه للمثيرات الجمالية لدى الفرد ، أن يتغلغل هذا الاستعداد في صورة اتجاه نفسي يعمل عمل الدافع فيدفع الفرد إلي إشباعه ؟

يجيب مراد (١٩٥٥ ، ص ٣٦) أن الفرد عامة سواء كان لديه الاستعداد الفطري للإحساس بالجمال أو كان يملك اتجاهاً جمالياً فهذا معناه أنه قادر على فصل الخبرة الجمالية عن حاجات ورغبات الحياة اليومية ففرق بين النظر إلي السماء وهي ملبدة بالغيوم علامة المطر وبين أن ندركها على أنها كمجموعة من الأشكال التي تتضمن نغمات من الألوان وليست دليل فقط على التغيرات الجوية ولكن كثيراً ما تعوقنا ظروف الحياة الواقعية عن الإدراك الجمالي لخبرتنا .

أهم خصائص الرؤية الجمالية :

يشيركل من البسيوني (١٩٨٦ ،ص ٤١) ومراد (١٩٥٥ ، ص ٣٨) إلى تلك الخصائص بأنها :

* لا تقتصر الرؤية الجمالية على مجرد رؤية علمية Practical Vision كالتي نراها شائعة بين الناس وتتمثل في التمييز بين الأحداث والأشياء واتخاذ القرارات والاستجابات نحوها ، من خلال ما يختزنه الفرد من خبرات معرفية سابقة حيث تكون الأشياء والأحداث قد صنفت وفقاً لأسماء وصفات وخصائص محددة ، فعند رؤية الشجرة مثلاً نكتفي بأنها شجرة وليست شيئاً آخر ، وتعتبر هذه الرؤية أبسط أنواع الرؤية وأكثرها شيوعاً .

* لا تقتصر الرؤية الجمالية على مجرد رؤية فضولية Curious Vision تهدف إلي تحديد نوع ما لشئ وخصائصه وتمييز عن الأشياء الأخرى في فصيلته ، مثل تحديد نوع معين من الأزهار ، فهذه الرؤية وإن كانت عميقة إلا أنها تهتم فقط بالشئ تحت الملاحظة دون ارتباط هذا الشئ بالأشياء الأخرى التي تكون لها علاقة به ، أن الرؤية الجمالية لا تقتصر أيضاً على رؤية خيالية ، تضيف إلي الصورة المرئية أو تغير منها أو تحور فيها أو تعدل من العلاقات بين عناصرها .

* أن الرؤية الجمالية نوع من الرؤية الخالصة Pure Vision يرى فيها الشئ كخبرة أو مسألة ذات قيمة جمالية في حد ذاتها ، ولا يرتبط أي ارتباطات نفعية مكتسبة من ماضي الإنسان بل يدرك الشئ من أجل خصائصه الجمالية التي تتوفر فيه ، في هذا المستوى من الرؤية يصير التآكل الموجود في طلاء جدران بفعل عوامل التعرية تحت الشمس وما تحدثه من ظلال موضوعاً جمالياً ، وأشكال العظام بقوة بنائها توحي بتوتر عنيف في الشكل وتحول دقيق في الهيئة من جانب آخر وتنوع كبير في الجزء الواحد وبذلك يمكن أن توحي أشكال العظام بموضوعات جمالية أيضاً .

* تحدد نوعية الرؤية أو مستوياتها عند الناس وفقاً لاهتماماتهم في الحياة ، وليس معنى ذلك أن تقتصر الرؤية الجمالية على الفنانين فقط ، أو تقتصر على مواقف خاصة ، ولكنها في حقيقة الأمر يجب أن تكون ملازمة للرؤية في كافة مستوياتها ، فلا مانع أن تكون الرؤية علمية ، أو تحليلية ، أو تخيلية ، وفي نفس الوقت يكون هناك إدراك جمالي مصاحب بقدر معين وفي هذه الحالة تتصف مستويات الرؤية المختلفة بطابع جمالي ، وبهذا تتحقق للرؤية صفة الشمول .

* إذا اقتربنا من الرؤية الجمالية نجد أنها تجمع بين الخصائص المميزة الضرورية والهامة في عملية التذوق الفني ، فهي تجمع بين خصائص :

١)- الفضول Curiosity وحب الاستطلاع .

٢)- الرغبة في المشاركة Willingness to Participate .

٣)- العقل المتفتح Open Minded .

٤)- تركيز الانتباه Con-sentration of Attention

ونتناولها فيما يلي :

١)- الفضول أو حب الاستطلاع : هو أنه نزعة يعتبرها الكثيرون من علماء النفس ولادية ، للبحث عن المعلومات أو المعارف ، وبخاصة للحصول على المعلومات بخصوص حادث معلوم جزئياً ، وينعكس هذا الاتجاه في الفن بأن يكون الفرد لديه استعداد لأن يكون متحرراً من أية إنطباعات وتوقعات سابقة عند مشاهدته للصورة الفنية ، أو للشئ الجميل بمعنى عدم افتراض وجود صورة معينة يجب أن تشبهها الأعمال الفنية بل يجب أن يتوقع دائماً وجود اختلافات بين الصور التي تكون في خبرته السابقة ، وبين الصور المقدمة في العمل الفني ، وعليه أن يكون متهيئاً للتعامل مع صور جديدة ، ومفاجآت غير متوقعة في العمل الفني ، وذلك بفضول أو حب الاستطلاع .

٢)- الرغبة في المشاركة : إن الفنان في عمله الفني يهتم ويعبر عن جوانب كامنة وراء الشكل المرئي أكثر من مجرد التسجيل المظهري للشكل ، حتى بعد أن تختفي الشخصيات الأصلية لعناصر الشكل المرئي من الوجود فسوف يبقى التعبير الكامن وراء هذه الأشكال ، وهو الذي سوف يثير ويبعث عند المتذوق تجارب نفسية ، وهي تجارب عندما يتم رفعها من حالة التأثيرات إلي حالة الأفكار ، بواسطة وعي المتلقي ، فإنها تتحول إلي تجربة خيالية ، شاملة مماثلة لتجربة الفنان فالمتلقي عندما يتذوق الصورة الفنية تذوقاً سليماً لا يكتفى بمجرد التعرف على المظاهر الشكلية فحسب بل إنه يتعمق حتى يصل إلي مشاركة الفنان في التجربة الفنية .

٣)- العقل المتفتح : يشير إليها البسيوني (١٩٦١، ص ٣٦) عندما ذكر أن الارتكان على عادات جامدة كثيراً ما يعوق الرؤية الجديدة التي تستند في صميمها إلى التحرر الشخصي والقدرة على تقبل الاتجاهات الجديدة ، وتحتاج إلي عقلية تسمح بالتطور وتسعى إليها ، وتستمتع به ، فكل عصر له طريقة تعبيره التي تتفق مع التيارات الفكرية السائدة . وهكذا فإن عملية تذوق الأعمال الفنية تتطلب عقلية متفتحة قادرة على أن تدير حواراً دائماً بين القيم الابتكارية الجديدة في العمل الفني وبين الخبرة السابقة ، وهذا الحوار صعب ويتطلب إستعداداً خاصاً من المتذوق لقبول غير المتوقع من الفن إلا أن هذا القبول له شروط ، فهو ليس استسلاماً للبحث عن الحداثة ، في حد ذاتها أو قبولاً للحركات الاعتباطية تحت اسم الفن ، ولكن ذلك يعني أن الوقت يكون مخصصاً من أجل تفكير الفنان ، ويعني

أيضاً أن المرونة من جانب المتلقي سوف ترتبط مباشرة بالخبرة عندما يعالج الصور الخيالية ، لتنظيمها تنظيماً عقلياً وإعادة ترتيب الأمور والمعاني في علاقات جديدة .

٤)- "تركيز الانتباه" : ويعرفها راغب (١٩٩٠ ، ص١٢٣- ١٢٧) بأنها الأساس في بلوغ إدراك كامل للصورة الفنية ومن المعروف أن الأشخاص يختلفون فيما بينهم من حيث القدرة على الانتباه أو من حيث مدى الانتباه ، لذلك نتوقع أن تختلف مستويات الانتباه ومن ثم الإدراك من مجرد الإدراك السريع والإحساس بوجود الشئ في مجال الإدراك ، إلي درجة يمكن أن نسميها درجة التوحد مع الصورة الفنية ، فيكون الفرد مستغرقاً كلية في تأمل العمل ويكون كل شعوره وكيانه مركزاً في الرؤية مستحضراً خبراته السابقة في مواجهة الموقف ، وهذه العملية تتطلب خبرة ومراناً كي يصل الفرد إلي هذه الدرجة من تركيز الانتباه ، والقدرة على عزل كل مثيرات خارجية متعارضة مع إدراك الصورة الفنية ، وإذا كنا نستخدم تركيز الانتباه في موضوعات الحياة المختلفة إلا أن الصور الفنية تتصف عامة بدرجة من التعقيد والغموض تستدعي هذا التركيز المكثف ، ويذكر ريد (١٩٧٥ ، ص١٩) أنه بينما ينظر المتلقي إلي الصورة الفنية ويصير منفصلاً عن كل شئ يحيط به ، في هذا الوقت ، يوجد شعور واضح بالارتياح والرضى ينبثق عن طريق الخبرة الفنية . نرى مما ذكر أن هناك علاقة بين مفهوم الحساسية الجمالية ومفهوم الرؤية الجمالية وسواء كانت حساسية جمالية أم رؤية جمالية فإن فرع المعرفة الإنسانية الذي ما زال يملك القدرة على التعامل مع الجمال والإحساس به أو رؤيته هو الفن الذي يجسد الجمال من خلال حواسنا الخمس ، فالفن يهتم أساساً بالتناسق البديع بين جزئيات العمل نفسه ومن خلال هذا التناسق يشعر المتذوق بالراحة النفسية بسبب التناسق الذي يحدث داخله وينظم نفسيته المضطربة بفعل متاعب الحياة اليومية ، ومن خلال الفن أيضاً أمكن لعلماء النفس قياس الحساسية الجمالية .

ب- الحكم الجمالي : Judgment

تعرفه عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١٢٠- ١٢٢) بأنه يقصد به درجة الاتفاق بين الحكم الذي يصدره المفحوص على العمل الفني وأحكام الخبراء في الفن ، ويختلف هذا عن الجانب السابق في أن المحك الخارجي ليس هو إبداع الفنان الذي يتناول المفحوص عمله بالتفصيل ، وإنما هو إتفاق الخبراء في الميدان ، ويعني هذا بالطبع مدى مسايرة المفحوص للمقاييس الفنية الشائعة في عصره وثقافته . ويضيف أبو حطب (١٩٧٣، ص ٥٦) أن الدراسات السابقة لم تتناول هذا الجانب من جوانب التذوق الفني إلا في ميدان الفنون البصرية ، ومن أشهر هذه الدراسات تلك التي قام بها تشايلد حيث أعد اختباراً يطلب فيه من المفحوص أن يحاول الحكم على العملين اللذين يعرضان أفضل من الوجهة الجمالية

وبهذا يعبر عن حكمه الجمالي إن وجد ، وإلا فإن عليه أن يحكم على أي العملين ، يتفق خبراء في الفن على ضوء مدى اتفاق أحكامه مع أحكام الخبراء .

وتؤكد الدراسات التي تناولت تعريفات التذوق الفني أن عملية الحكم الجمالي تأتي على حساب كلّ من الحساسية الجمالية والتفضيل الجمالي على النحو التالي :

- الحكم الجمالي Appreciate تعني إلي جانب التذوق ، التقييم .

- وما ذكره حنوره (١٩٨٥ ، ص ٦٣- ٦٩) من أن عملية التذوق الفني هي عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر ، أي أنها استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية .

- وفي هذه الإطار يذكر البسيوني (١٩٩٣ ، ص ٩٠) أن هناك ثمة رباط بين إصدار الحكم على العمل الفني وتذوق هذا العمل ، فإصدار الحكم معناه أن المتلقي يكون قد مر في تجربة وخرج منها بنتيجة فإن صاحبها المتعة يكون قد تذوق العمل الفني في أثناء تقويمه ، أما إذا لم يصاحبها المتعة وصاحبها بدلاً من ذلك عملية التعرف العقلي فحسب ففي هذه الحالة لا يكون الشخص قد تذوق العمل الفني .

- كما نجد أن أبو حطب (١٩٧٣ ، ص ٥) يعرف الحكم الجمالي بأنه : درجة الاتفاق بين الحكم الذي يصدره المفحوص على العمل الفني وأحكام الخبراء في الفن ، فيكون المحك هو اتفاق الخبراء في الميدان مثل الفنانين وأساتذة الفن ، والمؤرخين للفن ، ورجال المتاحف أو النقاد ، وبالتالي توضح درجة اتفاق الحكم الجمالي للفرد مدى مسايرته للثقافة الشائعة في مجتمعه ، وهذا عكس محك الحساسية الجمالية الذي هو إبداع الفنان والإحساس بالقيم الجمالية المتوفرة فيه ، وكذا الإحساس بأي خلل في أحد هذه القيم .

- و نجد تشايلد صاحب أشهر دراسات في الحكم الجمالي في ميدان الفنون البصرية ، عند إقدامه على قياس ما أسماه بالحكم الجمالي Aesthetic judgment قاسه من خلال مدى الاتفاق بين آراء الأفراد وآراء الخبراء على القيمة الفنية النسبية لعملين فنيين يعرضان بطريقة متزاوجة من خلال شرائح مصورة ، ومن النتائج التي توصل إليها تشايلد في هذا مجال أنه لا توجد ارتباطات دالة بين الحكم الجمالي كما حدّده ، وبين كثير من سمات الشخصية ، وكذلك الأساليب المعرفية ، ولكنه وجد بدلاً من ذلك أن الأفراد الأكثر ارتفاعاً في درجات الحكم الفني ، هم الأفراد الأكثر ميلاً للخبرات المركبة والجديدة .

- ويعرف علماء الجماليات التجريبية في السنوات الأخيرة الحكم الجمالي بشكل عام على أنه : تعبير لفظي أو سلوكي عن المعلومات التي تشتمل عليها الشفرة أو الرمز أو العمل الفني .

ويعرف " سمنس" الحكم الجمالي بأنه التعبير اللفظي أو السلوكي عن المعلومات الإيحائية أو الدلالية التي تنقلها المعلومة البصرية ذاتها .

– ونجد خميس (١٩٧٥ ، ص ١٠) أن علماء النفس يقيسون الحكم الجمالي بمحك اتفاق الخبراء في ميدان الفن ، وتؤكد أميرة مطر (١٩٨٥ ، ص ٢٨– ٣٣) وهي رائدة في علم الجمال في مصر أن الحكم العقلي يمثل مشكلة من أهم مشاكل علم الجمال ، عندما نبحث في إمكانية وجود معايير صحيحة وثابتة يمكن الرجوع إليها عندما نكون بصدد الحكم على الأعمال الفنية ، ولقد انقسم المفكرون والنقاد عند بحث هذه المشكلة إلي فريقين :

الفريق الأول : يتمسك بوجود أسس وقواعد عامة للذوق يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالي ومن هؤلاء الكلاسيكيون .

الفريق الثاني : رفض التسليم بوجود قواعد أو معايير موضوعية للذوق الإنساني ، وفي رأي هؤلاء أنه لا يمكن المناقشة في الأذواق ، فحكم الذوق عند هذا الفريق ذاتي بحت ، والحقيقة أن معايير الذوق ليست خاصة بصاحب الخبرة وحده ، وإنما هي خلاصة تجربة أعم وأشمل ، هي تجربة المجتمع والتاريخ وهذه المعايير تخضع للتطور والتغيير بفضل حركات التجديد ، وبفضل ابتكار صور جديدة من الجمال ويمثل راغب (ص ١٢٣ – ١٢٧) :

فريق ثالث : يقف موقفاً وسطاً يجمع بين العاملين الذاتي ، والموضوعي : بمعنى أن هناك من الأشكال ما يتفق عليه الجميع من حيث هو جميل ، وهذا الاتفاق يرجع إلي وحدة التفكير والظروف والملابسات بين الأفراد ، بحيث تزول الفجوة بين الذات والموضوع ويصير الاثنان واحد ، فالموضوع ليس إلا وحدات الذات تجمعت وتبلورت ، ومن ثم تحولت إلي مقاييس عامة وشاملة للجمال ، وإذا كان هناك اختلاف حول ما إذا الحكم الجمالي يجنح ناحية ذاتية ، أم ناحية موضوعية ، أم ناحية تشمل الذات والموضوع ، أو إذا كان الصواب هو قياسه وفقاً لاتفاق الخبراء في مجال الفن .

شروط الحكم الجمالي عند كانط :

تذكر أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ١١) أن كانط يحدد أربعة شروط للحكم الجمالي أمكن لـــ كانط أن يقدم تفسيراً للحكم الجمالي كان له فيما بعد أبعد الآثار في الفلسفة الحديثة والمعاصرة . واستثارت أفكار كانط العديد من الآراء والأفكار المؤيدة لها والمعارضة لها ، فعلى سبيل المثال آثار جوتييه أن الشيء الذي يصبح نافعاً يتوقف على أن يكون جميلاً وأشار "بولو" إلى أن التذوق الفني يتطلب مسافة نفسية ، وهذا يعنى وضع الموضوع بعيداً عن موقع الحاجات والأهداف العملية . وأكد نيوتن أن الخاصية الأساسية المميزة للجمال هي أنه غاية في ذاته دائماً ، وأنه ليس أبداً وسيلة لأي غاية .

– **الكيف** : من حيث الكيف حدد كانط الجميل بأنه ما يسرنا بغير أن يترتب على سرورنا به منفعة أو فائدة ، ومن هنا يختلف الجميل عن ما يسبب اللذة أو ما يرضى حاجة جسمانية .

– **الكم** : من حيث الكم عرف كانط الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أي تصورات عقلية فوصفي لشئ ما بأنه جميل لا يستند إلي أدلة عقلية وبراهين منطقية ، ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلى دوافع شخصية وأسباب خاصة ، وهو يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية .

– **الجهة** : من حيث الجهة يذكر كانط أن الجميل يتصف بأنه حكم ضروري أي عكسه مستحيل ويرجع السبب في ذلك إلي أنَّ له أصولاً مشتركة لدى جميع أفراد الإنسانية ، فالذات الإنسانية طبيعتها واحدة ، ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة عندما تكون بصدد الجميل .

– **العلاقة** : من جهة العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة . هذا يدل على أن الحكم الجمالي يتعلق بالخصائص البنائية المميزة للموضوعات المنبهة أي بساطتها وتوازنها ، ومثل هذه الخصائص البنائية لابد أنها ترتبط بتفضيل المفحوص لهذه الموضوعات المنبهة ، وكذلك بالأشكال المختلفة من هذه الخصائص .

ويضيف (سانتيانا) بأن الحكم الجمالي قائم على خبرة مباشرة ، أو ايجابية بالموضوع ، ولا يتحتم أن ندرك القبيح كي ننهي عنه ، بينما الحكم الأخلاقي قائم على القيم السلبية ، بمعنى أننا ندرك المثير كي ننهى عنه ويمكن أن نطرح السؤال عن غاية التذوق الفني :

هل هذه الغاية هي إعطاء أحكام فنية ؟

وهل يهدف التذوق الفني إلي تطوير قابلية الفرد ليكون باستطاعته إصدار الأحكام الجمالية ؟

أن الشك والإيهام والحيرة التي تحيط بمشكلة تقويم الفنون والتي يعاني منها المختصون أنفسهم ستتضاعف حين تلقى على كاهل الآخرين من غير ذوي الاختصاص ، وعلى المرء أن لا يخلط التذوق الفني بالتقويم الفني ، إن غاية التذوق الفني ينبغي أن تكون تحقيق تجربة جمالية ، وبالإمكان الأخذ بيد الفرد لبلوغ هذه التجربة عن طريق المعرفة والمقدرة الحسية التي يتمتع بها الآخرون ، والفرد نفسه قد يتعلم لغة الفن يوماً ، ولكن لكي يحقِّق هذه التجربة عليه أنْ ينظر إلي الفن من أجل أنْ يتفاعل وإياه أولاً ، لا أنْ يحكم عليه ، فإذا استجاب إلى أعمال فنية معينة والتي هي في حكم الخبراء متواضعة ، أو حتى رديئة فمعنى هذا أنَّ لهذه الأعمال قيمةً لديه على الأقل ، وحين تسنح له الفرصة لرؤية عدد أكبر من أشكال الفن ، وحين تتوافر له فرصة التدريب لإدراك العلاقات الفريدة في هذه الأشكال فقد يكتشف المشاهد بعدها أنَّ الأشياء التي كانت ذات شأن لديه لم تعد تقنعه أو ترضي نزعاته الجمالية فالأشكال والألوان والصور التي سبق أنْ أثارت فيه ردود فعل قوية قد تفقد تأثيرها فيه بمرور الوقت ولكي يعثر على غيرها ذات حوافز جمالية مؤثرة ، عليه أن يستكشف من جديد الأعمال التي سبق أنْ

بدت له ذات معنى ليرى ثانية إن كان فيها ما يغني تجربته الجمالية ، إن أهمية التقويم تعتمد على الخبرة والكفاءة المطلوبة للحكم على العمل الفني والتقويم الذكي قد يكون عوناً على التذوق الفني ، ولكنه يجب أن لا يجعل هدفاً نهائياً لمن أراد أن يبحث عن المعنى في الفنون . وأخيراً يشير بعض العلماء إلي أن هناك خطان للفكر يمكن حدوثهما خلال التأمل الفلسفي للذوق الجمالي ، وذلك عند التفكير في أحكام الذوق ، فقد يصاب المرء بالدهشة البالغة بسبب صراع الصفات التي تعبر عن أهداف الأحكام الخاصة بالتذوّق ، وذلك بالمقارنة لاستقامة الكثير من أنواع الصفات والأشياء ، وقد تمَّ التعبير عن هذا على النحو التالي :

ليس هناك عاطفة خاصة بالذوق يمكن أن تمثل بشكل حقيقي ما يوجد بالشئ ، فالجمال ليس صفة في الأشياء في حد ذاتها ، ولكنه يوجد فقط في العقل الذي يتأمل الأشياء . وعند التفكر في أحكام الذوق فإن المرء قد يشعر بالدهشة البالغة بسبب طبيعة اختلاف الأفراد في القدرة على إصدار أحكام الذوق وهذا الاختلاف يتم بسبب تميز الأفراد في الخبرة والمهارة في إصدار الذوق ، ورغم هذه الاختلافات يوجد التقاء في الآراء على المستوى العام في مثل هذه الأحكام ، ففي وسط التباين الموجود في الذوق يوجد مبدأ عام للإعجاب أو اللوم .

ج- التفضيل الجمالي : Aesthetic Preference

توضِّح عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١٢٦- ١٢٨) أنه يقصد به : نوعٌ من الميل الجمالي الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى المفحوص تجعله يحب فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها ، ومعنى هذا أنَّ التفضيل الجمالي يتعلق بالأثر الذي تحدثه الأعمال الفنية في أبسط مظاهره أي صورة القبول والرفض ، أو الحبّ والنفور ، ويتطلب التفضيل الجمالي أن تكون الأعمال الفنية التي تعرض على المفحوص للمفاضلة من فئات مختلفة (كأن تكون من أساليب مختلفة) . ويذكر أبو حطب (١٩٧٣ ، ص ٤٥٢) أن هذا الجانب من جوانب التذوق الجمالي قد حظي بدراسات عديدة من ميدان علم النفس قد يكون أشهرها ما قام به العلامة "سيرل بيرت" مع عدد من تلاميذه يذكر منهم " ديور" و" ويليامز" و " ودز" و "ستيفنسون" و" إيزاك " و " كرين" و " كوننكاردلس" ، وقد أجريت هذه الدراسات على مختلف وسائط الفن كالأدب نثراً وشعراً والرسم والعمارة والنحت ....، ومن أهم النتائج التي توصلوا إليها بالإضافة إلي وجود عامل التذوق الجمالي العام ، وعوامل التفضيل الجمالي لمختلف أنواع المحتوى التي تم الإشارة إليها يوجد عاملان ثنائياً القطب يدلان على تفضيل الأساليب الكلاسيكية في مقابل الأساليب الرومانسية وتفضيل الاتجاه الواقعي في مقابل الاتجاه الأنطباعي . ويختلف هذا الجانب من جوانب التذوق الفني عن الجانبين الآخرين في أنه لا توجد فيه مجموعة عامة واحدة من المستويات التي تتعلق بالذوق الجيد ، وإنما يفترض وجود أنواع عديدة من الذوق الجمالي ، ولا يوجد فيه ما هو

أصوب أو أفضل ، والحكم في هذه الحالة هو من نوع الأحكام (الانتقاءات) النسبية حيث توجد طرق عديدة للاستجابة للفن لكل منها قيمة وحدود .
يشير برلين Berlyne (١٩٧٤، ٨٩) إلي أنه في التفضيل يطلب من الفرد أن يختار المثير الذي يحبه أكثر من سواه والذي يروق له بدرجة اكبر ، ومضمون هذه التعليمات هي أنها تتعلق بالمهمة التي تدعو إلي التقدير الموضوعي ، وإنه لا يمكن تقييم الاستجابة وفقاً لصحتها ، ومن الممكن الإشارة إلي هذا النوع من المهام باسم " إصدار الأحكام الوجدانية " ويشير البعض إلي أنه يمكن النظر إلي التفضيل على أنه تعبير عن تقييم الفرد للإمكانيات المتاحة أمامه .
ويذكر عبد الحميد (١٩٩٧ ، ص ٩) أن الدلالات الخاصة بكلمة تفضيل تتضمن عمليات مقارنة تتم بين شيئين أو أكثر وتكون محصلة هذه المقارنة اختيار شئ معين أو أكثر . أوضح القريطي (١٩٩١) أن التفضيل عملية نفسية تشير إلي الترتيب الذي يضعه الفرد لعدة بدائل بحسب أولويتها وأهميتها وقيمتها بالنسبة له ، ويلقي الشيخ (١٩٩٠ ، ص ٨- ١١) الضوء على خصائص التفضيل الجمالي ويربطه بالاتجاه حيث يقول : التفضيل الجمالي يتضمن ضمناً أو صراحة . عملية تقبل أو رفض لموضوع معين مما يجعله متداخلاً مع الاتجاهات . غير أن التقبل أو الرفض في التفضيل الجمالي ينخفض فيه الوعي والإرادة والتبرير المنطقي بينما يرتفع كل هذا في حالة الرفض أو القبول الاتجاهي كما أن الاتجاه قد يكون أكثر شمولاً سواء في الاستجابات التي يظهر فيها أو في الأهداف أو الموضوعات التي يتجه إليها . وخلال عملية التفضيل أشار بعض العلماء إلي بروز عاملين كبيرين أولهما عامل استخلاص المعنى من المنبه المعروض ، وعامل الاستغراق أو الاندماج في علاقة معه . والحقيقة أن التفضيل الفني يوضح اتجاه الفرد العاطفي الشخصي نحو إعجابه أو عدم إعجابه بالعمل الفني والطريقة التي يصل بها الشخص إلي تحديد تفضيله تتضمن بعض التقييم ولكنه ليس عاملاً قاطعاً ويوجد ميل نحو تفضيل ما نشعر أنه الأفضل وسط بدائل مختلفة ، وعندما يطلب من الفرد تحديد تفضيله فإن ما يقوله سوف يكون الإجابة الصحيحة بالنسبة له ، ولا تكون هناك حاجة لتفسير هذا التفضيل ، ومن ناحية أخرى إذا أصدر الفرد حكمه على أحد الأعمال الفنية فإنه "جيِّد أو ممتاز" فالمتوقع أنْ تكون هناك بعض الأسانيد أو الأسباب التي يؤسّس عليها قراره .

الخلط بين التذوق الفني والتذوق الجمالي:

أوضحت عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١٢٨- ١٣١) أن كتابات الباحثين تضمنت خلطاً بين ما هو جمالي ، ففي مجال القدرات العقلية يذكرون مصطلح القدرة الفنية وليس القدرة الجمالية ، وعندما يتحدثون عن مكونات أو عوامل هذه القدرة الفنية يذكرون عوامل جمالية .
فهل الجمال يندرج تحت الفن أم يندرج تحت الجمال ؟

وعندما حاول علماء الجماليات التجريبيون التحقق من فروضهم وأنشأوا اختباراقم ومقاييسهم للتذوق الجمالي اعتمدوا في إنشاء هذه المقاييس على الأعمال الفنية التشكيلية خاصة التصوير ، ومن خلال التعاريف الإجرائية للعمليات الجمالية (الحساسية / الحكم التفضيل) يتضح أنها تعتمد على سلوكيات تتصل بالفن التشكيلي .

هل جانب العلماء الصواب عندما خلطوا بين الجمال والفن ؟

الحقيقة أن الفن يحوى جمالاً والعكس ليس صحيحاً ، وأكد فيلسوف الجمال كولنجوود أن الجمال دائماً ما كان مختلطاً بقبح وكتب "روز نكرانز" كتاباً سماه "جماليات القبح" ووصل بالشاعر المستقبلي "مارينيتي" إلي حد القول بأن الجميل ليس له علاقة بالفن ، ووفقاً لبعض النظريات فإنَّ الفن يمكنه أن يقدم إشباعاً من خلال خصائص أخرى متمايزة تماماً عن الجميل مثل إيقاظ الشعور بالجلال والسمو ، وإثارة الاهتمام أيضاً . لذلك كان من الأهمية الفصل بين الظاهرتين الفنية والجمالية يقول ديوي (١٩٦٣ ، ص ٨٢) : بالرغم من اشتراك الفن والجمال في أسس واحدة إلا أنه في بعض الأحيان يشار إلي فصل الظاهرة الفنية من حيث هي إبداع وخلق عن الظاهرة الجمالية من حيث هي تذوق واستمتاع كي لا يكون الفن شيئاً مفروضاً على المادة الجمالية ، وفي أحيان أخرى يشار إلي أن الظاهرة الجمالية تستوعب الإبداع والتذوق معاً . أي تستوعب الفن وجمالياته ، وللفصل بين الفن والجمال نستعين بتعريفات بعض العلماء في هذا المجال . يعرف ريد (١٩٦٣ ،ص ٢٨) الفن بأنه محاولة لابتكار أشكال سارة ، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال عندما نكون قادرين على تذوق وحدة أو تناغم خاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية ، إما الجمال فعرفه " ريد" بأنه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية من خلال إدراكاتنا الحسية من التعريف السابق يتّضح أن الفن يرتبط بالابتكار ، والإنتاج الإبداعي أمَّا الجمال فيرتبط بالعلاقات التشكيلية التي يتلقاها المتذوق ، بل يتعدى أيضاً العلاقات الموجودة في الفن إلي العلاقات الموجودة في عناصرالطبيعة يقول البسيوني (١٩٩٣) الجمال إدراك للعلاقات المريحة التي يستجيب لها الإنسان في شتى العناصر سواء أكانت متوافرة في الطبيعة أي من صنع الخالق الأعظم ، أوكان الإنسان الفنان هو الذي صاغها في قوالب مختلفة من الفن التشكيلي والعمارة والشعر والقصة...، والذي يجعل الشئ جميلاً مجموعة من الخصائص إذا توافرت دلَّ ذلك على جمال هذا الشئ وقد اهتم الجماليون بهذه الخصائص منذ عهد أفلاطون حتى وقتنا هذا . من التعريف السابق يتّضح أن الظاهرة الجمالية يمكن أن تستوعب الجمال في مجال الفن ، والجمال في مجال الطبيعة ، أما الفن فقاصر على إبداع الفنان ، والفرق بين إحساسنا بالجمال في الطبيعة ، وإحساسنا بالجمال في الفن يوضحه مراد (١٩٦٦ ، ص ٣٦- ٣٨) أنه إذا نظرنا إلي الطبيعة قلنا أن الجمال هو التعبير عن نشاط وجدنا من الصعب في بدء الأمر تعريف الجمال بصفة مطلقة ، بسبب تعدّد مجالاته فأخذ ينمو ويتطور وفقاً لنظامه وقانون تكوينه ، والنظام يتضمن معاني التوافق والتماثل والتجديد

وتوازن العلاقات وانسجام النسب . وإذا نظرنا إلي فنون الفن وفرادة الأعمال الفنية ، وإذا كنا قد كشفنا عن النظام الذي يخضع له ما هو من صنع الطبيعة ، فما هو النظام الذي يخضع له كل ما هو من صنع الإنسان الفنان ، في ضوء العوامل الذاتية والحالات المزاجية المتقلبة ، والاعتبارات الاجتماعية التي تختلف باختلاف الحضارات ، وأثر اختلاف مراحل العمر الزمني التي يجتازها الفرد من الطفولة إلي الشيخوخة ويكمل مراد (١٩٦٦) : أن الفن الجميل نشاط حي يتصف بالنظام وما يتضمنه من توافق وتماثل وتجديد وتوازن علاقات وانسجام نسب ، ولكن هذه العوامل الموضوعية من نظام وانسجام تصطبغ دائما بصبغة ذاتية ، وقد تطغى العوامل الذاتية إلي حد إخفاء كل ما هو موضوعي ، وفي هذه الحالة تصبح الآية الفنية عرضة للتقديرات المتفاوتة . أن التمييز بين ما هو جمالي وما هو فني أمر ضروري فليس كل ما هو جمالي متعلقاً بالفن فقط ، فالطبيعة قد تشتمل على جمال ، لكنها ليست فناً ويضيف أن اعتبار الفن من منتجات الإنسان تلك المنتجات التي تشتمل على الفن وغير الفن من الأشياء التي يستخدمها الإنسان في حياته وفي تفاعلاته مع الآخرون ، وعلى هذا إذا ذكر العلماء مصطلحات مثل القدرة الفنية أو التذوق الفني أو التفضيل الفني فهي تنصب على مجال الفن ، أما إذا ذكروا مصطلحات مثل التذوق الجمالي والتفضيل الجمالي فيجب أنْ تكون في مجال الفن وغير الفن ، ويجب أن يؤخذ في الاعتبار أنَّ الإنسان إذا تدخل في الطبيعة ونظمها تصبح فناً . فالحديقة المنسقة والمنظمة بطريقة تعطينا صورة جميلة رشيقة تنتمي إلي المجال الجمالي الفني Artistic-Asthetic . أما الحديقة التي تقع في مكان مهمل وتسحر الألباب بسبب التجاور الفطري للأعشاب ، والزهور والأشجار تنتمي إلى المجال الطبيعي Natural Athetic . وعلى الأساس السابق يمكن أن تدخل المثيرات الطبيعية التي تدخل فيها الفنان إلي مجال المثيرات الخاصة بالتفضيل الفني . ويتناول صليب (١٩٨٠ ، ص ٢٠- ٢٢) قضية الفصل بين الجميل والفني فيذكر أن المقصود بالتذوق الجمالي هو إحساس الإنسان بوجود قيم جمالية في الطبيعة ، والمقصود بالطبيعة هنا البيئة المحيطة بالإنسان متمثلة في الأرض وما عليها من مخلوقات حيوانية ، أو إنسانية أو نباتية أو جبال أو صحراء....إلخ ، إن جميع هذه الأشياء التي تشمل عليها الطبيعة لها نوع من الاستقرار والترتيب والانتظام فكلها متعايشة ومترابطة مع بعضها في تجانس واتساق ، وهذا التجانس والاتساق يتيحان للإنسان الفرصة لإدراك العلاقات التي تكون وراء النظام الشامل الذي يجمع كل هذه العناصر مع بعضها البعض ، وهذه العلاقات متدرجة في تكاملها بالنسبة لمدى ما يستطيع الإنسان أن يحسه فيها ، أما القيم الجمالية فهي ناتجة عن وعي الإنسان بتحقيق درجة أكبر من الارتباط والتكامل في العلاقة التي تربط الأشياء التي يدركها في مجال رؤيته فالإنسان بفطرته يعيش ويحّس بقيم الوحدة ، والتنوّع ، والتكرار ، والتماثل ، والاتزان ، والإيقاع والتوافق والتضاد ، هذه القيم تجعل الإنسان يشعر بالمتعة في إدراكها والوعي بها مما يكسبه شعوراً بالجمال يعبر عن وجود نظام متكامل في الطبيعة . أما الفن فهو نشاط بشري يعبر عن فكر الإنسان

الفنان ، مصاغ في رموز وأشكال يحملها الفنان مضامين فكرية تمثل رؤيته وخبرته في العالم المحيط به سواء كان طبيعياً أو اجتماعياً توضع في علاقات تضع فيما بينها نظاماً متكاملاً يشتمل على القيم الجمالية التي يدركها الإنسان في الطبيعة بفطرته وخبرته وبهذا يكون العمل الفني هو تمثيل للقيم الجمالية في الطبيعة بشكل مكثف يشعر ويستمتع بها الرائي مباشرة بعيداً عن متطلبات الحياة اليومية التي قد تصرف تركيزه عن إدراك هذه القيم الجمالية في الطبيعة . وعلى هذا فتذوق القيم الجمالية في الأعمال الفنية هو ما نطلق عليه تذوقاً فنياً أي أن التذوق الجمالي يكون خاصاً بتذوق القيم الجمالية في الطبيعة ، والتذوق الفني يكون خاصاً بتذوّق القيم الجمالية في الأعمال الفنية .

المقصود بالمتذوق :

أوضح حنورة (١٩٨٥ ، ص٢٤) أنه يقصد بالمتذوق متلقي الصورة أو العمل الفني ، ويفترض فيه أنه نال قسطاً من تدريب الفكر والأحاسيس لكي ينفعل مع الأشياء ، انفعالاً اقرب أن يكون مبدعاً ، وهو مبدع ليس بالمجاز ولكنه مبدع على سبيل الحقيقة ، وإبداعه إبداع داخلي ، وإنجازه الإبداعي أعمال فنية فريدة تتحقق لأول مره ، لأنها غير قابلة للتكرار ، أو للعرض على الآخرين ، هي خاصية جداً وخصوصيتها تنبع من كونها تحققّت في الداخل وعرضت على عين العقل ، وتنسمت هواء الخيال وتعمقت في سراديب الوجدان ، ثم أخذت طريقها لكي يضاف إلي رصيد الخبرة المتكون في البناء النفسي للإنسان . وأكد حنورة على تشابه خبرة المتذوق وخبرة الفنان ، وأن خبرة المتذوق خبرة خاصة ، ويضيف عطية (١٩٩٥ ، ص ١٠) أن المتذوق عندما يقبل على مشاهدة العمل الفني ، إنما يركز بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان ، وكأنه ينظر من خلال نافذة قد أعدها له ذلك الفنان أثناء إبداعه لعمله ، محاولاً أن يعيد في نفسه تسلسل العمليات التقنية والمعنوية والذهنية ، التي كان قد مر بها الفنان أثناء إنجازه لعمله ، وعندما يتذوق المتلقي العمل الفني يستطيع أن يتمتع بقدر من الغبطة التي كان قد شعر بها الفنان من جرّاء إنجازه لعمله ، فيحوله إلي غبطة تذوق .

والحقيقة أن المتذوق وهو يتأمل موضوعات الفن يحاول أن يضفي عليها روحاً من حياته هو ، هكذا تدب في الموضوعات التي هو بصددها تأملها الحياة ، ومن هنا يحدث التلاقي بين الذات والموضوع في فصل من التقمّص الوجداني أو التعاطف الرمزي . ويضيف خميس (١٩٧٦ ، ٤٤- ٤٧) أن المتذوق يحاول أن يتتبع آثار المعايشة التي مر بها الفنان ، ويمكن أن تنجح محاولته أولاً ، كما أن المتذوق يتشابه مع الفنان في العائد أو القيم ، مع الأخذ في الاعتبار أن ما قام به الفنان هو ابتكار حر ، أما الذي قام به المتذوق فهو ابتكار مقيد ومحدود بحدود العمل الفني الذي خلفه له الفنان . ويقرر"برونر" أن جهد المتذوق هو مكافأته الخاصة أو أن المكافأة هي تحقيق وحدة الخبرة ، وخبرة المتذوق تنمي نفسها بنفسها والمتذوق يستحضر تذوقاً أفضل ويمثل "برونر" لما يقول فيذكر أن الاستماع إلي "دافوراك" بدرجة

كافية يجعل التذوق لـــ"بيتهوفن" يتحسن . ويحدد "برلين" مجالات البحث المرتبطة بالمتذوق فيذكر أن كلمة المتذوق تشير إلي المتلقي بوجه عام عندما يتعرض لصورة أو لعمل فني ، والسلوك الذي يقوم به المتذوق والخاص بالبحث عن الأعمال الفنية ، والتعرض لها مثل الحركات الجسمية القابلة للملاحظة والخاصة بهذا المتذوق. والكلام القابل للسماع ، والعمليات النفسية والفسيولوجية التي تحدث للمتذوق والتي يمكن تسجيلها من خلال أجهزة مناسبة . ويؤكد " برلين " أن كل الجوانب السابقة يجب وضعها في الاعتبار خلال الدراسة العلمية لعمليات التذوق .

الخصائص التي يجب أن تتوافر في المتذوق حتى يتمكن من تذوق الصورة الفنية :

أن المتذوق يجب أن يتمتع بمجموعة من الخصائص حتى تتم عملية التذوق ، وتشير عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ١٥٥– ١٥٨) إلى هذه الخصائص فيما يلي :

١– القدرة على تركيز الانتباه في الصورة أو العمل الفني ، فأي حالة من حالات عدم التركيز تعمل على تلاشي الخبرة الفنية . ويذكر عطية (١٩٩٥ ، ص ١٤) أن المتذوق يجب عليه أن يستبعد من مجال إدراكه كل ما يشغله من حوله ، عدا موضوع الصورة أو العمل الفني . وأكد البسيوني (١٩٩٣ ص ٩١) ذلك حتى يكون لديه الوقت الذي يمكنه من التأمل والفحص ، والدافع إلي التذوق ويجب أن يتوافر لدى المتذوق الشعور بالاستبصار (الفهم الفجائي لتفاصيل الخبرة الفنية) الذي يجعلها كلاً ويعطيها وضعها الثابت الكامل المحدد بين المدركات الأخرى ، والفهم والدلالة ، ويضيف عطية (١٩٩٥، ص١٠) أن ما يعمل على إفساد تجربة المتلقي أو المتذوق للصورة أو العمل الفني هو تفكك تجربته بحيث ينعزل الخيال عن الأداء ، وتنقطع فيها العاطفة عن التفكير ، وما يعيد للتجربة حياتها هو استعادة الترابط بين الحس والدافع إلي الرؤية وفعل الإدراك ، فتصبح التجربة الجمالية في عملية الاستمتاع والتذوق ، تبدو مثل كائن حي متوحد مادياً ومعنوياً ، وهذا ما أكده خميس (١٩٧٦ ، ص ٤٤ – ٤٧) بأن المتذوق يهتم بالكليات وليس بالأجزاء .

٢– يجب أن تتوفر لدى المتذوق المعرفة بأصول الفن ، وكفاية الخبرة الفنية ، فبدونها يختل التقدير ويدخل ضمنه عوامل لا صله لها بالفن ، وهذا ما أكدته أميرة مطر (١٩٨٥ ، ص ٢٨ – ٣٣) واتفقت فيه مع " توماس منرو" حيث أكد أن المتذوق يجب أن يمتلك المهارات والتقنيات اللازمة للتذوق ، وهذه التقنيات تتطلب دراسة متأنية ، وبمرور الوقت يمكن أن تصبح هذه التقنيات آلية وبلا جهد ، ويمكن أن تسهم في متعة كاملة على مستوى فكري عال ، وفي هذا الإطار يذكر مراد (١٩٦٦ ، ٣٢) أنَّ الفرد يحتاج لكي يستجيب استجابة جمالية بعيدة عن الاتجاه النفعي إلي تربية العين من الناحية الحسية الفنية ، وهي عملية شاقة لأنها تتعارض مع نزعة طبيعية ، متأصلة في الإنسان

هي النزعة النفعية ، نزعة الاستيلاء أو التجنب ، في حين أن موقف المتذوق للفن هو موقف المتلقي ، كما يحتاج الفرد إلي تربية العقل أو تربية الحدس الاستطيقي بحيث يتعلم المتلقي كيف يتحرر من صراع المضمون العرضي لكي يتفتح وجدانه وفؤاده لتقبل المضمون الجوهري ، وذلك في حركة واحدة تظم الإحساس الشامل بالشكل والمضمون معاً ، ويتضّح من ذلك أن عملية التذوق تحتاج إلي مستوى معين من الكفاءة تستطيع من خلالها استيعاب تعدد الخبرات في الفن ، وتتمثل هذه الكفاءة في مدى قدرة الفرد على الإحساس بالقيم الجمالية ، وإدراك العلاقات واستنباط الدلالات التعبيرية ، واكتشاف المقومات الفنية الأصلية من الزائفة ، بإتقان ، وسيطرة ، وعمق ، وشمول وهي سمات تتصف لها القدرة في أعلى صورة من التدريب ، والنمو ، إن هذه السمات تتطابق إلي حد كبير مع مفهوم المهارة باعتبارها نوعاً من الوصول بالصورة أو أي نوع من الأداء إلي درجة من الإتقان تيسر على صاحبه الأداء في أقل ما يمكن من الوقت وبأقل ما يمكن من الجهد تحقق الأمان وتلافي الأخطاء . ويؤكد صالح (١٩٦٩، ص ٤٤٤) أن تذوق الفنون ليس نوعاً من المعلومات النظرية ولا حتى انعكاساً عاطفياً ولكنه مهارة مكتسبة ، وهو كمهارة يمكن أن تصقل وتهذب ، والمعلومات الحقيقية يمكن أن تكون مساعدة بطرق متعددة ، ولكن لا يمكن أن تصبح بأي حال بديلة عن تدريب القدرة الماهرة ، فالمهارة قدرة مدربة على العمل بطريقة معينة . وهي السهولة والدقة في إجراء عمل من الأعمال سواء كان هذا العمل يدوياً أو عقلياً .

٣- يجب ألا يتحيز لوجهة نظر معينة فقد لا يتذوق مثلاً إلا المألوف ، أو المعروف ، أو ما هو شائع يجب أن تتصف استجابة المتذوق بالتسامح فلا يظهر عدم ارتياحه عندما يشاهد أحد الصور أو الأعمال الفنية غير المألوفة ، التي لا يتوافر لديه الخبرة ، أو التي لا يستطيع فهمها ، كما أنه يجب ألا يظهر عدم إعجابه بأحد تصميمات فناني الطليعة ، لمجرد أنها لا تتوافق مع خبراته السابقة . فالفن لن يصبح مجرد وصفات متعارف عليها ، وإن أعظم الشخصيات الفنية في التاريخ كانوا يتصفون على الدوام بتمردهم على الذوق المتعارف عليه .

٤- يجب أن يتوافر لدى المتذوق اتساع المجال ، ويلاحظ ذلك في توجيه اهتمامه إلى الكثير من الأشياء كما أن اهتمامه لا ينحصر في الفن الحديث فقط ولكنه يمتد أيضاً إلي الفن الكلاسيكي ، كما أنه لا يجب أن ينحصر اهتمامه في الأعمال الفنية محلية الطابع فنحن نشعر بنفس القدر من المتعة عندما نشاهد أحد المشاهد الطبيعية سواء محلية أو غير محلية .

٥- وفي لحظات التذوق يجب على المتذوق أيضاً ألا يغُلب المحتوى على الشكل ولا الجوانب الفكرية للعمل الفني على الجوانب السطحية المتصلة بالجوانب الحسية ، وأن يستجيب إلي أشياء موجودة بالفعل استجابة كلية ، وأن يدرك أيضاً أن هناك مكونات يستطيع تميزها لأنه لن يواجه في العمل جزءاً واحداً أو عنصراً واحداً وأن هذه المكونات تم عرضها من خلال أسلوب فني معين .

تحليل الاستجابة الفنية للمتذوق :

تشير عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص١٥٩) أن الباحثين تناولوا الاستجابة الفنية للمتذوق بالدراسة للإجابة على التساؤلات عن كيفية حدوث هذه الاستجابة ، والمراحل التي تمر بها هذه الاستجابة ومميزات هذه المراحل ، وفيما يلي عرض لبعض نتائج الدراسات ذات الإرتباط بمجال التذوق الفني :

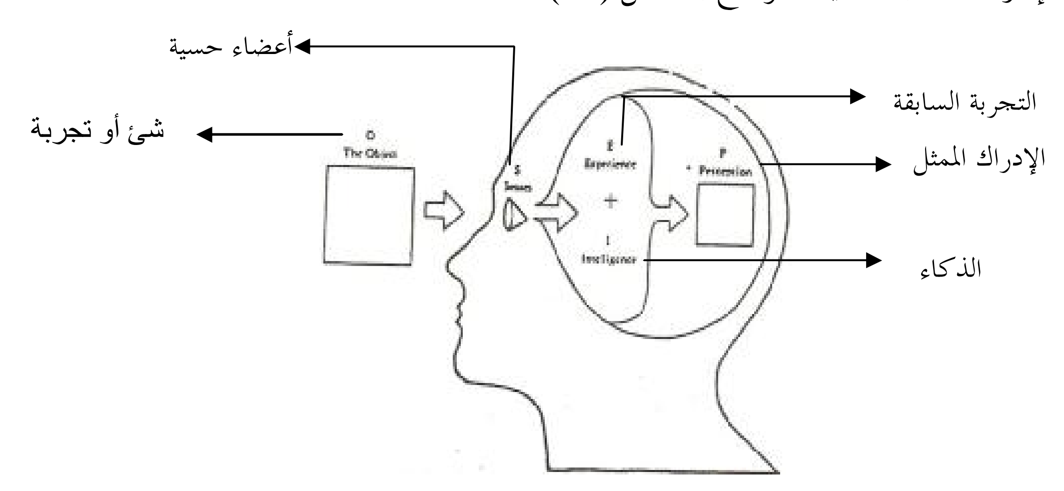
- **نتائج Marian مريان وآخرون :**

في دراسة Marian وآخرون بعنوان التذوق الجمالي كانعكاس شرطي لردود أفعال الجهاز العصبي (أثر الخبرة في التذوق) يذكر الباحثون أن المواقف الوجدانية تعتمد على النماذج المنظمة في الجهاز العصبي ، ويتضح ذلك عند دراسة كيفية حدوث التذوق الجمالي كانعكاس شرطي لردود أفعال الجسم فالرسوم والأشكال والتصميمات المعمارية تعتبر مقبولة ، أو غير مقبولة لدى المتذوق بقدر توافقها أو عدم توافقها مع المقاييس التي تحددت عن طريق خبرة هذا المتذوق فعلى سبيل المثال عندما لا تبدو جدران المبنى في الصور المقدمة له غير رأسية الاتجاه ، فإن الصور تعتبر غير جمالية ، أما إذا كانت الجدران رأسية فهي مأمونة ، وعندما ينظر أحد الملاحظين إلي الجدران في هذه المأمونة فإن ذلك يشعر الملاحظ بالثقة والرضاء ، ويؤدي إلي استرخاء عضلاته ، وفي جميع الأحوال فإن الخبرة السابقة للفرد فقد أدت إلي تكوين أسس تفسير جميع الأشياء التي ينظر إليها ، وهذه الأسس أو التوقعات تمثل جانباً من استعداداته العقلية ، ويمكن للفرد أن يرتقي بذوقه عن طريق الاهتمام بمدركاته الحسية ، فيلاحظ بدقة بناء الأشياء في البيئة ، والعلاقات الأكثر وضوحاً وتكراراً ، وتفاضل الأشياء ، فإن فعل ذلك فسوف يبدأ في استخدام نماذج توقعات وتفسيرات جديدة ، ومنذ ذلك الوقت سوف يقوم بنقد عمليات التوافق وعدم التوافق في علاقات الأشياء .

- **نتائج ناثان نوبلر :**

يذكر نوبلر (١٩٩٢، ص ١٨-٢٦) أنه في البدء يجب أن يوجه المتلقي إلي الصورة الفنية أو العمل الفني الذي أمامه اهتمامه كاملاً لكي تكون هناك علاقة مباشرة بين المتلقي والصورة الفنية أوالعمل الفني ، أما إذا انشغل المشاهد بأشياء أخرى أو حدث بينه وبين العمل بعض الاتصال كان ذلك اتصالاً غير مباشر ، وقد يمنح المشاهد قدراً من المتعة يصح أن يقال عنه شكل من أشكال التجربة الفنية ، إلا أنها تجربة فنية دون توجيه ، فالتجربة مشوشة ، والتجربة الفنية تتحقق بكل طاقاتها بفضل التفاعل القائم بين المشاهد والعمل الفني عن طريق الاتصال المباشر والمركز . وما يوازي الانتباه والتركيز في الأهمية بشأن تحقيق المتعة الفنية هو رغبة المتلقي في أن يتخذ من الصورة أو العمل الفني موضوعاً قيماً أي أن يتقبله بوصفه مسمى عقلانياً جاداً لفنان عقلاني جاد ، والمتلقي إذا سعى حقاً لفهم الفن المعاصر

باتجاهاته المتباينة عليه أن يأخذ بالاحتمال القائل أن عدم قدرته على استيعاب الأعمال المعروضة أمام ناظريه قد يكون ناجماً عن عدم فهمه وليس مرده نقصاً فيها أو عيباً ، عليه أن يؤجل الحكم حتى يصبح واثقاً بأن موقفه يستند حقاً إلي فهم وإدراك سليمين لما يرى وعند ذلك سيجد في الصورة أو العمل الفني المعنى الذي فاته إدراكه أول مرة . وعندما ينبه الفرد ، وينظر إلي الصورة أو العمل الفني فإن الإحاسيس التي يتلقاها لن تعني له شيئاً إلا إذا عرف كيف ينظمها في إدراك منسق ، فالإدراك يتطلب من الفرد انتقاء ما يلائمه من الإحساسات الكثيرة التي تنتقل إليه في الوقت الواحد وذلك تبعاً لمدى مساهمتها في بناء تجربة فريدة له ، وهذا يتطلب تدريباً فالمتلقي غير المدرب لن يجد معنى في ما شاهده أمامه سواء أكان فناً أم غير ذلك ، ومن شأن الفروق الثقافية أن توفر تدريباً لأناس مختلفين للتحسس على نحو مختلف بحيث أن الحوافز الحسية المتماثلة ستولد إدراكات لدى الشخص الذي ولد وعاش في المدينة تختلف عن تلك التي تتولد لدى الشخص الذي عاش طول عمره في الحقل ، أن المعنى الذي توله لدى كل منهما سيتوقف على ما ينشده ويتوقعه من العالم نفسه الذي حوله ، ويمكن توضيح عملية الإدراك هذه بالتخطيط الموضح بالشكل (٣٩) ....

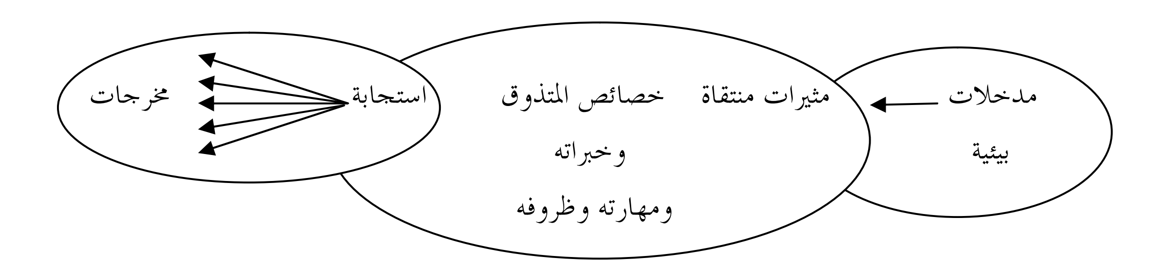


شكل يوضح عملية الإدراك

شكل (٣٩)

أن الحرف (O) يمثل شيئاً أو تجربة موجودة في عالم خارج المتلقي ، قد يكون عملاً فنياً مفرداً ، وقد يكون نمطاً معقداً من أحداث متداخلة ، المعلومة عن هذا الشئ تتجمع عن طريق الأعضاء الحسية (S) ففي حالة الفنون البصرية يكون العضو المسؤول في الأغلب عيني المتلقي ، ولكنه قد يكون أيضاً أطراف الأصابع المتلمسة لسطح القطعة النحتية ولدى تصميم بيانات معينة تعد أصوات المياه أو حفيف أغصان الأشجار بفعل هبة الريح عناصر لايستهان بها في التخطيط ترمى إلي إشراك الآذان أيضاً في عملية تلقي المعلومات . إن التلقيم الحسي (S) يرسل إلي الدماغ حيث يفسر ويصاغ ، وهذا التفسير يتأثر بتجربة المتلقي الماضية التي يرمز إليها بالحرف (E) قد تتضمن هذه التجربة تجميع الأفعال اليومية المتمازجة

التي تتولد في الوسط الذي يعيش فيه المتلقي ، والموقع الجغرافي له وخلفيته الاقتصادية والسياسية ومعتقداته الدينية وأصدقائه ومعارفه ، قد يتضمن أيضاً التدريب المقرر الذي تلقاه في المدارس ، ومما هو جدير بالإشارة أن التجربة ليست حالة نوعية أو عددية ساكنة ، فهي تتغير ، بفعل الزمن كلما عاش المرء أو قرأ أو لاحظ أو تعلم ، والتجربة السابقة (التي يرمز إليها الحرف (E) تختلف من شخص إلي آخر ، إذ إنه حتى في حالة وجود أوجه شبه كبيرة في التجربة السابقة ، لدى الأفراد الذين يضمهم وسط ثقافي مشترك ، إلا أنه ليس هناك شخصان متماثلان تماماً في اكتساب التجربة المستمدة . إن تفسير التلقيم الحسي يتأثر أيضاً بعوامل أخرى غير التجربة السابقة فالذكاء الذي يرمز إليه بالحرف(I) يفعل فعله هنا ، كما تلعب النوازع العاطفية ودرجة التركيز دورها ، وقد تضفي حالة المتلقي البدنية نوعاً على التلقيم بطريقة أو بأخرى ، لذا فإن الجمع بين التلقيم الحسي والتجربة الماضية والذكاء والنزعات يعمل على خلق الإدراك الممثل (P) الذي يثيره في الأصل الشئ . أن قيمة هذا التحليل الموجز نجده في الخطوات المؤثرة بين الشئ المحرك في الأصل والإدراك ، وفي الأغلب ، هناك افتراض شائع خاطئ أن الشئ والإدراك هما شئ واحد ، وأن الأفراد إنما يتحسسون الشئ الواحد أو التجربة الواحدة (والتي قد تعد الشئ في المخطط المشار إليه) ، تحسساً متماثلاً ، لكن الأمر ليس كذلك في الواقع ، فالحقيقة أن الفرد الواحد قد يحمل إدراكات مختلفة للشئ نفسه في أوقات مختلفة فالتغير الحاصل في تجربته والتغيير الذي يطرأ على موقفه ونظرته قد يغير من نوع الإدراك لدية بحيث تحصل له رؤية جديدة وفهم جديد . إن إدراك المعنى في الصورة الفنية والعمل الفني ليس عملية تلقائية ، حتى لو بدت كذلك في بعض الأعمال ، إنَّ التدريب والجهد الذي يبذله الفنان لإنتاج عمله غالباً ما يتطلب استعداداً موازياً لدى الجمهور الذي يتوقع أن يتجاوب وإياه والفنان الخلاق يبدأ بالسلسلة التي تقود إلي التجربة الجمالية ، لكن مسؤوليته تنتهي في الأستوديو ومنه تنتقل المسؤولية لتلقي على عاتق المتلقي فإن اقتنع بأن تدريبه الحسي يتكافأ والتطلعات التي يطرحها الفنان يستطيع آنذاك تفحص المضامين التي احتوتها الأعمال الفنية أمامه وتقويمها ، وإن يكن كذلك فإن المتلقي المتزن سيستجيب إلي ما يُحمل إليه بالذات ، أما ما سواه من الرسوم والمنحوتات فسيبقى بالنسبة إليه لغزاً حتى يحين الوقت الذي يستطيع فيه الاستجابة له فعلاً ، شكل (٤٠) .



شكل (٤٠)

نتائج هولمان HOLMAN

يشير هولمان (١٩٦٢ ،ص٤٦) إلي أن المتذوق يمر بنفس المراحل الأربعة التي يمر بها المبدع ، وهي :

١- مرحلة الاستعداد : أي التهيؤ للوقوف بباب الصورة أو العمل الفني لعله يسمح له بالدخول .

٢- مرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة : وهي تلك المرحلة التي تمر قبل أن يحدث اندماج مع فكرة ، أو موضوع الصورة أو العمل الفني ، وهي تمثل نوعاً من الانصراف أو عدم الحضور في المجال السيكولوجي للعمل حتى وإن ظل المتلقي في الحضرة الفيزيقية للصورة الفنية .

٣- مرحلة الأشراق : أي حدوث إنفتاح وفيض ، بما يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون الصورة ومتعلقاتها .

٤- مرحلة التحقق : وهي المرحلة التي ينتهي فيها المتلقي إلي حكم وقرار يخص الصورة الفنية ، ويخلص فيه إلي تحديد علاقاتها به .

وهذه المراحل الأربعة هي محاولة لتجزئ ما هو كل متوحد نرى فيها المتذوق يمر بجهد تشكيلي أساسي وبمعنى آخر يعيد بناء الصورة الفنية مرة أخرى من خلال السير في نفس الدرب الذي سار فيه الفنان المبدع ، ومثال لذلك أنه عند قراءة دراسة "رودلف أرنهيم" عن عملية الإبداع لدى " بيكاسو" نلاحظ أنه حاول بالفعل كدارس وناقد ومتذوق أن يسير في نفس الدرب الذي سار فيه "بيكاسو" وهو يقوم برسم لوحته الشهيرة "الجرنيكا" واستطاع أن يفك طلاسم هذه اللوحة من حيث عملية النمو التي تعرضت لها حتى أصبحت هي ما نشاهده الآن .

- **نتائج باير BAYER :**

ذكر أبو ريان (١٩٧٤ ،ص ٢٥) أن " باير" أحد علماء الجمال أشار إلي موقف الذات إزاء الصورة الفنية من خلال تحديد الاستجابة الفنية للفرد المتذوق ، في سمات متتالية أو متداخلة ، يمر المتذوق ليكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه ، وهذه السمات هي :

١- التوقف : وهو توقف مجرى الفكر العادي لمثول شئ غير مألوف أمام الذات ، ومعنى ذلك أن ثمة فعل منعكس فنياً يمثل في استجابة الذات للموضوع الفني من أجل الاستغراق في المشاهدة والتأمل .

٢- والعزلة : ومعناها أن للسلوك قدرة انتزاعية تؤدي إلي عالم فني قائم بذاته ، ويستأثر بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم .

٣- والإحساس : وهو الإحساس بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ، ومن ثم يقتصر اهتمامنا على النظر إلي شكل الصورة الفنية وأسلوب أدائها . والموقف الحدسي وهو أن الموضوع الماثل أمامنا يوقف عمليات البرهنة والاستلال العقلي ويدفعنا إلي الحدس المباشر فنميل إلي الموضوع أو ننفر منه .

٤- والاستثارة الوجدانية : إذ يثير موضوع الصورة الفنية فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٥- التداعي : قد تثير هذه الإنفعالات ذكريات ماضية من خبرة الفرد المتذوق فيشعر بالتأثر ، إذ ما بلغ في هذا الاتجاه فإنه ينحرف عن التذوق الفني الخالص .

٦- التقمص الوجداني أو محاكاة باطنية : فنفرح أو نتألم ، وقد يصل إلي حد البكاء تعاطفاً مع المشهد الماثل في الصورة الفنية .

مما سبق ترى الباحثة أن المتذوق يستوعب الصورة والعمل ككل وبالتالي يتلقى معناها ويعيش فيها ويتذوقها ، وأن استجابة المتذوق تبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستثار الموضوع تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع عن امتلاك الموضوع ليأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني فيكون على المتذوق أن ينصت إلي حدث الموضوع الجمالي على نحو ما ينطبق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية معنى هذا أن المتذوق قد نفذ إلي الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه اقترب إلي الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش بتجربته وأحسَّ بلمساته خلال الأداء .

- **نتائج محمود البسيوني :**

يذكر البسيوني (١٩٦١ ، ص١١) ثلاث مراحل يمر فيها المتذوق ، وتتميز كل مرحلة عن الأخرى بنشاط خاص يسلكه الفرد تجاه الموقف الجمالي أو الصورة الفنية وهذه المراحل متتالية ، ومتتابعة ترتبط كل منها بالتي تسبقها ، وفيما يلي هذه المراحل الثلاث :

- المرحلة الأولي: "مرحلة المعاناة " فعندما يلاحظ الفرد ، أن هناك عناصر في الموقف المدرك تتصف بطابع جمالي يستجمع حصيلته من الخبرات السابقة المتصلة بالتذوق ، ويبدأ في ممارسة أنواع مختلفة من النشاط ، تستهدف الكشف عن العوامل التي تحقق الاستمتاع الجمالي ، فنجد الفرد يبحث وينقب عن العلاقات الجمالية التي تتصل بالموضوع الذي يثير انتباهه ، وتتميز مرحلة البحث هذه بالدقة والتمحيص والتأني ، في إدراك العلاقات ، والربط فيما بينها لاستنباط الخصائص والقيم المؤثرة ، وتتميز أيضاً بالتأمل وهو نوع من النشاط الذهني العميق ، يستجمع فيه الفرد كل خبراته السابقة التي تعينه على النفاذ إلي أعماق الظاهرة وتفسير مشتملاتها . وهذا النوع من النشاط في صورته الكاملة يتطلب

جهداً ومثابرة من المتذوق ، غايته الوصول إلى ذروة الاستمتاع والشعور باللذة ، وعملية المتعة هذه يمكن أن تكون كاملة ويمكن أن تصل إلى حد الإشباع الكامل بهدف الوصول إلي الإشباع الكامل وهو الدافع المنشط في مرحلة البحث هذه . الذي يدفع الفرد إلي بذل الجهد الوفير بكل إمكانياته وخبراته في هذا الموضوع ، فكلما كانت قدرة التذوق عند الفرد نامية بدرجة كافية تحقق له الوصول إلى ذروة الاستمتاع بالجمال ، وهذه في حد ذاتها لها أهميتها الخاصة في علاقة الفرد بالجمال .

- المرحلة الثانية : هي مرحلة الاكتساب : فنتيجة لمرحلة البحث والمعاناة يصل الفرد إلي مستوى من مستويات المتعة الجمالية ، هذه المتعة التي يكتسبها الفرد من خلال عملية التذوق لها دورها الكبير في إكساب شخصيته طابعاً جمالياً ينعكس في تعديل سلوكه وتهذيب وجدانه ، ومن ناحية أخرى فإن تذوق العمل إما أن يكون مطابقاً لخبرة سابقة ، وفي هذه الحالة يكون الإكتساب قاصراً على المتعة وإما أن تكون هناك خبرات جديدة في الصورة الفنية يكتسبها ويستوعبها وتضاف إلي رصيده من الخبرة والتي تكون وسيلة لتذوق مواقف جمالية جديدة ، وبهذا تكون عملية التذوق نامية باستمرار والتي تكون وسيلة لتذوق مواقف جمالية جديدة ، وبهذا تكون عملية التذوق نامية باستمرار .

- المرحلة الثالثة : هي مرحلة التعميم : فعندما تصبح الخبرة الجمالية المكتسبة جزءاً من الشخصية تنتهي العوامل السابقة إلي نتيجة هامة وهي التعميم ، فيها يطبق الفرد ما أكتسبه من المواقف على سائر المواقف في المستقبل .

- **نتائج مصري حنورة :**

قدم حنورة (١٩٨٥ ، ص١١-٣٣) نموذجاً تحليلياً تشريحياً يمكن اعتباره نموذجاً بنائياً أشار فيه إلي أن عملية التذوق الفني تشتمل على أربعة أوجه (أو أبعاد أو مكونات) ، هي :

- البعد العقلي المعرفي : والذي يتمثل في البطانة المعرفية والاستدلالية الواعية القادرة على الفهم والمقارنة .

- البعد الجمالي : التقويمي التفضيلي التشكيلي الإيقاعي الذي يحب أو لا يحب ، يميل أو لا يميل ، يفضل أو لا يفضل هذه الصورة أو تلك .

- البعد الاجتماعي الثقافي : الذي يمثل البطانة الثقافية التي تمد الفرد بمعايير وقواعد لتقبل أو رفض الصورة الفنية .

- البعد الوجداني : الذي يعبر عن درجة الرضا والميل إلي الإنفعال بالصورة الفنية .

هذه الجوانب أو الأبعاد تتفاعل فتشكل ما سماه "حنورة " بالأساس النفسي الفعال في خبرة التذوق الفني ، والمماثل في طبيعته لخبرة الإبداع الفني . ويقرر "حنورة " أن هذا الأساس النفسي الفعال لابد أن يكون في حالة من التوازن بين عناصره الأربعة لكي يتمكن الإنسان المتذوق من تلقي الموضوع بحالة

من الهدوء والاستقرار والكفاءة وهو ما ينعكس أيضاً في نفس الوقت على الخبرة الشعورية التي تحقّق له قدراً من التذوق .

- **نتائج مصطفى سويف :**

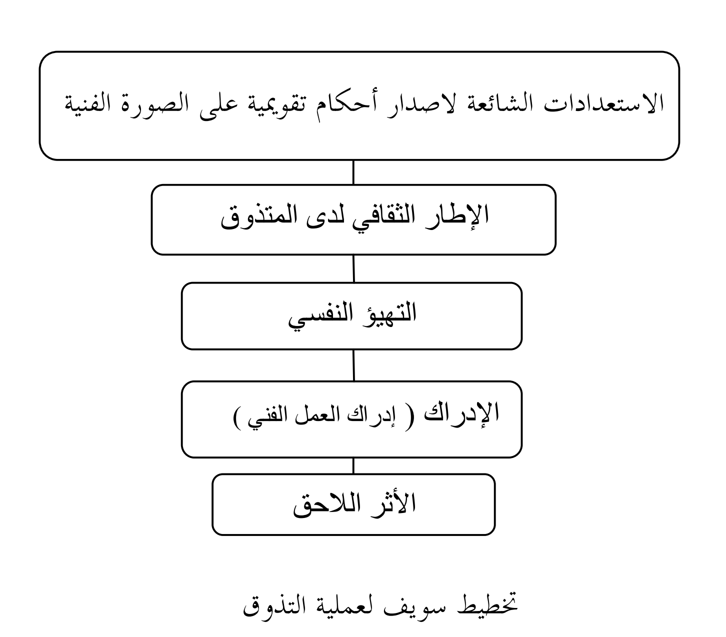
قدم سويف (١٩٨٥ ، ص ١٦) نموذجاً وظيفياً دينامياً يتضمن تصوراً خاصاً لعملية التذوق في ضوء التصور الخاص الذي قدمه لعملية الإبداع في الشعر ، وكذلك في ضوء الإطار العام لنظرية الجشتالت ومضمون التصور يتفق مع القانون الأساسي للإدراك ومضمونه أن الإدراك يبدأ إدراكاً اجمالياً ثم ينتقل إلي التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلي إدراك الكل إدراكاً واضحاً ثرياً ، كما يتفق هذا التصور أيضاً مع التصور الخاص بعملية الإبداع وهو التصور الذي يشير إلي أن الصورة تبدأ في نفس الفنان ككل غامض قبل أن تتفتح عن أجزائها من خلال جهود الفنان التعبيرية ويقرر "سويف" أنه توجد لحظات لا يمكن إغفالها من خلال تشريح خبرة التذوق الفني أوضحها فيما يلي :

- فترة التهيؤ النفسي بكل ما فيها من جوانب وجدانية دينامية وعقلية .
- الإطار الثقافي والاستعدادات الشائعة لدى المتذوق لإصدار أحكام تقويمية على الصورة الفنية .
- الفترة التي تبدأ بانتهاء الاطلاع على الصورة الفنية أو مشاهدتها ، وهذه الفترة قد تطول وقد تقصر تبعاً لعوامل متعددة .
- حالة من التوجه العام بتأثير المنبه الفني ، وهي تلك الحالة التي تشتمل على القيم الإيقاعية ، والصوتية وبعض الصور .
- حالة من الشعور بالتوقع والاستباق لنتيجة معينة أو أثر معين خلال تلقي الصورة الفنية ، وهو أمر شبيه بما يسميه علماء الجشتالت الميل إلي الإغلاق .
- عامل التفضيل أو القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الأصلية .
- عامل المرونة التكيفية أي قدرة الشخص على تغيير الزاوية الذهنية التي نظر منها الشخص إلي حل مشكلة معينة .

ومع أن نموذج سويف الذي يحمل تصوره الخاص لعملية التذوق الفني ، يحتاج إلي الجهود التجريبية المناسبة للتحقق منه ، إلا أن الباحثة ترى أنه من الأهمية عرض هذا التصور نظراً لما يتضمنه من خطوات تحليل منطقي من وجهة نظرها .

عرض لنموذج سويف :

وصف سويف الشكل الخارجي أو الجزء الظاهر لعملية التذوق الفني ، منذ بداية تلقي الصورة الفنية وحتى إتمام إدراكها كلها ، بجانب الأجزاء غير الظاهرة من هذه العملية والتي تمتد فيما قبل ، وبعد عملية التذوق ، وفيما يلي تخطط سويف للمكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني شكل (٤١) .



تخطيط سويف لعملية التذوق

شكل (٤١)

يؤكد "سويف" أن هذا التخطيط بهذه الصورة مرتباً ترتيباً زمنياً لظهور هذه المكونات من الكيان النفسي للمتذوق ، ومنطقياً إذا أردنا تحليل خبرة المتذوق في اتجاه عكسي ، فلحظة التهيؤ النفسي بكل ما فيها من جوانب وجدانية ودينامية وعقلية ، هي لحظه لا يمكن إغفالها من تشريح بدايات الخبرة النفسية للتذوق ، إلا هذه اللحظة أو هذه الفترة تسبقها لحظات أو حقائق سيكولوجية لا يمكن إغفالها ولو أنها أقل وضوحاً للخبرة الشعورية المباشرة من فترة التهيؤ هذه اللحظات أو الحقائق هي الإطار الثقافي لدى المتذوق ، والاستعدادات الشائعة لإصدار أحكام تقويمية على الصورة الفنية ، كذلك فإن النهاية الحقيقية لخبرة التذوق لا تتحقق حال انتهائها من الاطلاع على الصورة الفنية بل تمتد بعد ذلك فترة من الزمن قد تطول وقد تقصر تبعاً لعوامل متعددة ، وقد أطلق " سويف " عليها الأثر اللاحق واستعار هذا الاسم من بحوث علم النفس التجريبي في الآثار اللاحقة للتنبيه الحسى ، وفيما يلي توضيح للمكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني عند "سويف " والذي اهتم بلحظة التهيؤ عند بداية هذا التوضيح .

- المكون الأول: لحظة التهيؤ :

تعمد "سويف" أن يبدأ بتوضيح لحظة التهيؤ للأسباب التالية :

- إن لحظة التهيؤ ربما كانت أوضح اللحظات السابقة على إدراك الصور الفنية ، أوضحها للذهن وأقلها مثاراً للخلاف ، ويندر أن تبدأ خبرة التذوق بدونها .

- إذا حدث وأُجبرنا على الانتباه لمثير فقد نرفض الاستجابة إليه ، لأن التحول المفاجئ لانتباهنا و لإندماج نفوسنا يشعرنا بالضيق نتيجة لتعارضه مع أحد القوانين الأساسية للنشاط الحسي وهو قانون "القصور الذاتي النفسي" Perseveration المناظر لقانون القصور الذاتي في الطبيعة ، والذي يقرر نزوع الكائن الحي إلي الاستمرار في النشاط النوعي الذي بدأه حتى ينتهي التوتر الدافع إليه ، أو تتراكم في الجهاز العصبي المركزي آثار الكف بقدر هذا النشاط . أما إذا استجبنا للمثير عامة ، أو وجدنا تأثيره يتخلل ارتباطنا بسياق النشاط الذي نمارسه فالغالب أننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدرتنا الذهنية ، وتوجيهها في اتجاه الفعل الجديد " فعل الإنصات والتذوق" وحتى تتبدد الآثار اللاحقة للنشاط السابق ، إلي أن يتم ذلك نكون قد فقدنا جزءاً من الصورة الفنية لم نتذوقها مما يؤثر على خبرتنا بالأجزاء الباقية ، وهذا يؤكد أهمية توافر لحظة التهيؤ . وتنطوي لحظة التهيؤ على جانبين . جانب سلبي وجانب إيجابي .

الجانب السلبي في لحظة التهيؤ :

وهو خاص بتبديد آثار الكف المتراكم من خبرات سابقة ، وتتبدد مع هذا الكف الآثار الشعورية المترتبة عليه والمرتبط به ، ويقال لها " الآثار اللاحقة " ولتوضيح ذلك يذكر " سويف " أنه عندما نبدأ نشاطاً معيناً أياً كان هذا النشاط فإنه لابد أن يستند إلي إثارة لمنطقة ما في الجهاز العصبي المركزي وفي الوقت الذي تتولد فيه هذه الإثارة في هذا الوقت نفسه تبدأ تتولد في نفس المنطقة من الجهاز العصبي عملية مضادة يقال لها عملية "الكف التراكمي" أي عملية الكف التي تظهر كمرجع أو رد فعل والذي يأخذ في التراكم نتيجة لبدء هذا النشاط ، حتى يصل التراكم إلي المستوى الذي يؤدي إلي توقف النشاط تماماً ، فإذا توقف النشاط بدأت الآثار تتبدد شي فشيئاً ، ومن ثم يمكن استعادة النشاط مرة أخرى ، هذا هو قانون الكف التراكمي .

الجانب الإيحائي في لحظة التهيؤ :

ويتألف من حالة وجدانية هادئة متصلة تنبئ عن استعداد الشخص في هذه اللحظات لتلقى خبرات من نوع معين ، وقد تكتسب هذه الحالة صفة الدافع أحياناً أي أن يكون لها جانب دينامي يدفع الشخص إلي القيام بسلوك البحث والتنقيب ومحاولة الحصول على ما يرضيه .

– في حالة الحصول على ما يناسب حالة التهيؤ فإن ذلك يجعل حالة الاستقبال ممتازة ، ومن أهم صفاقما : التنبيه الشديد ، والحساسية الوجدانية المرهفة لدقائق الخبرة التي يتعاطاها ، وقد تصل هذه الحساسية إلى الدرجة التي تجعله يُضخم من قيمة هذه الدقائق تضخيماً شاذاً .

– أما في حالة عدم الحصول على ما يناسب حالة التهيؤ فإن ذلك يصيب الشخص بما يشبه خيبة الأمل هذه اللحظات بالغة الخطورة ، ومن أخطر نتائجها أن الحكم على الصور الفنية وإعطاءها تبريرات لهذا الحكم ، يتوقف على حالة التهيؤ التي تناسب هذه الصور أو لا تناسبها ، ويذكر "سويف " أن معظم أنواع النقد الانطباعي Inpressionistic مبنية على تفاعل الناقد مع الصورة الفنية في لحظات التهيؤ هذه ، وأن هذه اللحظات تتغير وأن ما يطلبه الناقد الآن من أنواع الصور الفنية قد يطلبه غداً عندما تعتريه لحظات قميؤ أخرى ، ومزيد من إلقاء الضوء على لحظة التهيؤ . ويضيف حنورة (١٩٨٥ ص ٦٦– ٦٧) أن الملتقى للصور الفنية يتلقاها عامداً ، والسلوك العامد يتطلب التجهيز والتحضير أي أن هناك جواً نفسياً معيناً يحرص المتلقي على توفيره قبل وأثناء عملية التلقي ، وهذا الجو النفسي يختلف من شخص إلي آخر . كما يضيف عطية (١٩٩٥) أن المرء لا يمكنه أن يستمتع بجمال الفن الأصيل وهو مغمض العينين ، أو عاطياً له ظهره ، وإنما على العكس ، يمكنه أن يتمتع بما فيه من خصائص شكلية وجمالية ، إذا ما أقبل عليه بانفتاح وتعاطف ، وكأنه في استقبال صديق قريب ، حينئذ سيكشف له موضوع الصورة عن كوامنها من أسرار الجمال .

– المكون الثاني : " لحظة الإدراك " إدراك الصورة :

يتناول "سويف" هذه اللحظة من خلال " التوجه النفسي" الذي يتولّد عنه فيما بعد " الخبرة التذوقية " وما يتاح لهذا الإطار من نمو ومرونة ، وفي البداية يتناول "سويف" المقصود بلحظة الإدراك :

لحظة الإدراك ، عندما نبدأ نتذوق الصورة الفنية . تتلخص في القصد إلي إقامة توترات معينة ثم العمل على إزالتها ، ونلاحظ هنا أن الفرد يبدأ بإقامة توتر عن قصد وإرادة ثم ينتهي بمحاولته التخلص من هذا التوتر قد تكون بوادره متشعبة في لحظة التهيؤ السابقة ، ويضيف إليه الفرد وينميه بالفعل عندما يبدأ في مشاهدقما . ويستعرض "سويف" نتائج تجارب العالم " آش " في إدراكنا لشخص ما ويقيس عليها إدراكنا للصور الفنية ، وتوصل " آش" إلي النتائج التالية :

١– منذ اللحظات الأولى في عملية الإدراك يتجه الذهن إلي محاولة تكوين انطباع شامل عن المثير الشخصي هنا ، في مجمله مهما تكن المعلومات التي تجمعت لديه عنده ضئيلة .

٢– في اللحظة التي يترك فيها صفتين أو أكثر على أنهما تجتمعان في هذا المثير . الشخص هنا في هذه اللحظة تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يجعل لكل منهما طابعاً فريداً ، فالذكاء مع الأمانة والذكاء مع الخيانة شيئان مختلفان .

٣- الانطباع الذي تكونه منذ البداية لا يلبث أن يفصح عن تنظيم للأجزاء التي يتألف منها ، وفي هذا التنظيم لا تكون للأجزاء مراتب متساوية .

٤- لا تلبث أن تبدو كل صفة من صفات المثير . الشخص . ممثلة لشخص في مجمله كأنما تحمل توقيعه ويذكر سويف أن نتائج " آش" السابقة تتفق مع القانون الأساسي للإدراك حيث يبدأ إدراكاً اجمالياً ثم ينتقل إلي التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلي إدراك الكل إدراكاً واضحاً ثرياً ، وليس ثمة ما يدعو إلي أن تكون عملية إدراك الصور الفنية شاذة عن هذا القانون .كما أن البحوث التجريبية السابقة في الإبداع من تصوير وشعر . انتهت إلي أن الصور الفنية تبدأ في نفس الفنان ككل غامض قبل أن تتضح عند أجزاءها فليس من المستغرب أن يكون الأمر على هذا النحو عند المتذوق . ومن هنا حاول سويف أن يوضح لحظة الإدراك للصور الفنية قياساً على النتائج السابقة ولحظة الإدراك يمكن تلخيصها فيما يلي :

١- منذ النظرة الأولى للصورة الفنية ، يتكون توجهاً نفسياً معيناً من خلال نسيج الصورة الفنية ، وهذا التوجه أقرب للغموض منه إلي الوضوح ، وكل ما نستطيع أن نتبين من مضمونه شقين : إحداهما : الإحساس بمجموعة من القيم " أبرزها القيم الإيقاعية نتيجة استقبالنا لبعض رموز الصورة الفنية ونحن في حالة معينة من التهيؤ النفسي . والشق الآخر : شعور بالتوقع والتنبوء يصاحبه شعور بالحاجة إلي ما نتوقعه وهذه الحالة يعرفها علماء النفس الجشتلتيون أكثر من غيرهم ويطلقون عليها اسم الميل إلي الإغلاق .

٢- هذا التوجه يقوم في نفوسنا بمثابة الإطار الذي يخلع على الأجزاء التالية دلالتها ، على أساس أنها ملائمة أو غير ملائمة ، وقد يتحكم في التذوق أو التوجه قانون النظرة الأولى الذي يذكر على العمل الفني دون غيره ، وقد يكتسب التوجه سمة المرونة والقابلية للتعديل وإعادة التشكيل أو النظم ، وذلك إذا أتيح للخبرة التذوقية التطور نتيجة لتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للصور الفنية الواحدة .

٣- إذا اقتصرنا على تذوق الصورة الفنية من مرة واحدة فمن المحقق أن أشياء كثيرة ستفوتنا ، أما إذا أتيحت لنا الألفة معه مرة ومرات حيث يتم تطوير الخبرة التذوقية فسوف نزداد معرفة بحقيقته ، سوف تتضح أجزاؤه المتعددة وستكون أحكامنا عليه أحكاماً مفصلة في مقابل الأحكام التي نصدرها على عمل لم ينل منا إلا لمح البصر .

٤- تطوير إطار الخبرة التذوقية بتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للصورة الواحدة تشتمل على سمتين :

السمة الأولى : أن إطار الخبرة التذوقية يتطور في اتجاه زيادة تفتحه عن عدد أكبر فأكبر من الأجزاء الداخلة في الصورة الفنية .

السمة الثانية : أن إطار الخبرة التذوقية قد يتطور في اتجاه زيادة التمسك بحكمنا السابق الذي أصدرناه على الصورة الفنية ، أو اتجاه تعديل الحكم بصورة أو بأخرى ، وتحتاج هاتين السمتين السابقتين

بالإضافة إلي معاودة تذوق العمل نفسه إلي جوانب عقلية وخصائص مزاجية للمتذوق كشفت عنها بعض دراسات التحليل العاملي ومن هذه الجوانب ما يلي :

- عامل التفصيل Elaboration الذي يشير إلي القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الأصلية ، وهو من أهم العوامل العقلية في هذا الصدد .

- عامل المرونة ، ويصنفه "سويف" ضمن العوامل المزاجية ، ويشير إلي المرونة التكيفية وهي قدرة الفرد على تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها إلي حل مشكلة معينة .

- هناك عوامل أخرى تتدخل في إثراء إطار الخبرة التذوقية وهي :

القدرة على ممارسة الإيقاع - والمزاوجة بين ظاهرتين واردتين من حاستين مختلفتين - والتداعي السريع للأفكار - وسرعة تغيير الحالة الانفعالية . ولمزيد من إلقاء الضوء على لحظة إدراك الصورة الفنية ، يضيف عطية (١٩٩٥ ، ص ١٠) ويطلق عليها لحظة التوافق بين الحواس والفهم ، ويقول : الذي يحدث أثناء عملية الكشف عن هذا الانسجام (يقصد الانسجام الناتج عن العلاقات الخطية) من قبل المتلقي أثناء تأمله لصورة فنية يعرف ب"التمتمة الجسدية" أو بانتقال عدوى الحركة من موضوع الصورة إلي جسد المتلقي ، وتلك حالة من التوافق الغريزي تنشأ بينهما ثم يحدث بعد ذلك أن تنتقل عملية الاستمتاع بقيمة الانسجام ، من إطار الحواس إلي حالة من التناسق بين الحساسية والفهم عندما يدرك المتلقي قيم الجمال في مثل هذه الخطوط في هيئة علاقات ونسب ، يمكن أن نصل إلي الحقيقة التي مفادها أن مصدر المتعة الجمالية هو الحواس ، وقد أضاءها العقل والمخيلة .

- المكون الثالث : الإطار الثقافي لدى المتذوق :

يوضح "سويف" بأن مجموعة الدراسات التجريبية خارج ميدان الفن وداخله تشير إلي أن مفهوم "الإطار" يعدُّ واحداً من الأسس الدينامية الهامة في تفسير جانب معين من السلوك الإدراكي والتعبيري هذا الجانب هو ما ينطوي عليه هذا السلوك من تنظيم وبالتالي ما يكتسبه من معنى في أذهاننا . إن وظيفة الإطار الرئيسة هي أن يساعدنا في تنظيم التنبيهات الواردة علينا ، بإكسابها دلالات معينة يترتب عليها مباشرة أن نسلك نحو كل منها السلوك الملائم ، أن مفهوم "الإطار" لابد منه لتفسير جانب التنظيم في أي مظهر من مظاهر سلوكنا مثل تنظيم عمليات الإدراك بما في ذلك عمليات الإدراك التذوقي ، وأن الإطار يكتسب محتويات دلالتها التي تملي علينا نوعاً من سلوكنا نحوها ، وهذا يصدق على التذوق وما ندركه من قيم للصور التي نتذوقها .

إن الدلالة التقويمية التي تنالها الصور الفنية في نفوسنا إنما تتحدد إلي حد بعيد بخصائص الإطار الذي اكتسبناه نتيجة خبرتنا السابقة بتذوق هذا النوع من الصور ، ولابد لمن يتصدى لتذوق التصوير مثلاً

من إطار يكتسبه من كثرة التعرض لخبرات يتلقى فيها التصوير ، ويتضّح من ذلك أن الإطار نوعي فلكل مجال من مجالات الفن يجب أن يقابله إطار خاص به ، وكلما كان الإطار أكثر اتساعاً ومرونة دل ذلك على القدر الذي تنوعت فيه النماذج التي تلقاها الفرد بنظرة الاستكشاف وحب الاستطلاع بالإضافة إلي توافر مرونة الفرد وبهذا فالإطار مكتسب وأن اكتسابه يتم غالباً من خلال إدراك النماذج. وإذا كنا نحمل في نفوسنا عدداً من الأطر النوعية لتنظيم كل مجال من مجالات نشاطنا السلوكي ، فإن هذه الأطر تؤثر في بعضها البعض . وإن كان التأثير والتأثر يتم بين الأطر بدرجات مختلفة . تحت شروط خاصة منها وجود عناصر مشتركة في الصور الفنية على اختلاف مجالاتها لعل من أوضحها عنصر الإيقاع ، هذا القدر المشترك يسهم في القيام بعملية التعميم المنطقي ، ومنها ما يسمى بالحساسية المشتركة Synesthesia وتعني الأساس المشترك بين الحواس المختلفة . وترجع أهمية الإطار . إلي أنه يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، وتشمل هذه الخبرة كل المكونات الرئيسية كما أوضحها سويف كما أن الإطار يمكن أن يفسر جوانبه من التفاعل بيننا وبين الصور الفنية ، كما أنه يشير إلي نسبية موقف المتذوق الأمر الذي يزيل فكرة أن تذوق الصور الفنية مسألة فطرية وأخيراً يشير سويف إلي أن الإطار الثقافي هو المفهوم العملي الذي ينبغي أن يحل محل مفهوم الذوق .

– المكون الرابع : الإستعدادات الشائعة لإصدار أحكام تقويمية للصور الفنية :

يتساءل سويف : هل هناك استعداد فطري لإصدار أحكام تقويمية على الصور الفنية ؟ بعبارة أخرى هل يستند الحكم التقويمي في ميدان الفن على أسس فطرية ؟ في رأي سويف أن المسألة لا تزال تنتظر مزيداً من البحث ، وربما كان المطلوب الآن هو إجراء بحث انثروبولوجي يحسم الموقف بمقارنة الأحكام الجمالية عبر عدد من الحضارات ، ويشك سويف فيما نشره "إيزنك" من جامعة لندن من وجود أساس فطري . وحول هذا الموضوع يذكر عطية (١٩٩٥ ،ص ١٨– ١٩) أن عمق المستوى المعرفي في الخبرة التذوقية فيتوقف على تعزيز الخبرة بالمعرفة ، حول تاريخ أنماط الفن ، وأساليبه وتقنياته المختلفة ، ولا ننكر هنا أثر البيئة الاجتماعية والثقافية في تشكيل الذوق ، فلكل مجتمع ذوق عام وتفضيلات معينة تتشكل تبعاً لعاداته ، وتقاليده وعقائده ، ومستوى النمو التذوقي يحكمه مستوى النمو الثقافي ، من حيث البساطة والتعقيد ، وفي الغالب فإن الذوق ينتمي إلي طبقة اجتماعية معينة فهناك ذوق خاص بأهالي الريف ، وآخر بأهالي المدينة ، وهناك ذوق خاص بالطبقة الارستقراطية وآخر خاص بطبقة المثقفين ....وهكذا ، والإنسان منذ نعومة أظافره يتدرب على أن يستجيب بحواسه تجاه الأشياء التي يحبها فيقدم عليها وينفر مما يكرهه فيحجم عنه ، وفي العصر الحديث نتيجة انتشار وسائل الإعلام فقد ذابت إلى حد كبير التميزات بين أذواق الطبقات المختلفة .

– المكون الخامس : الأثر اللاحق :

يتساءل سويف ما هي الطبيعة السيكولوجية للآثار التي تترتب على تذوقنا للصور الفنية ؟ ويجيب سويف على هذا السؤال بأن أهم الآثار اللاحقة هي تدعيم أطر التذوق الفني وتنميته ، مما يجعلها أكثر قدرة على انتشال أبسط موجات الاضطراب الوجداني وصياغتها في صورة تهيؤ لذوق جديد فالتذوق يزيد من القدرة على التذوق كما يزيد من القدرة على السيطرة على النواحي الوجدانية وذلك بتنظيم نشاطها في مسالك من شأنها أن تجعل لهذه الموجات قيمة بناءة .

فردية الاستجابة الفنية للمتذوق :

تذكر عفاف فراج (١٩٩٩ ، ١٧٥) أن الخبرة الفنية تتميز بطابع فردي ولذلك ليس من السهل مقارنتها بأية خبرة فنية أخرى نظراً لنوع التجارب التي يمر بها الفنان والتي تميزها عن تجارب غيره من الفنانين ، بل أن الفنان نفسه إذا كرر خبرة فنية ما فإنها في كل مرة ستختلف عن المرة السابقة ولكنها ستحافظ في النهاية على فردية الفنان وأصالته . وفي تاريخ الفن نرى "جوجان" و "سيرا" و "فان جوخ" ، وقد جمعتهم مدرسة فنية واحدة إلا أن لكل من هؤلاء إنتاجه الفني المميز الذي يبين شخصية محددة المعالم تختلف في جوهرها عن كل الشخصيات الأخرى ، وطالما كان كل عمل يمثل خبرة فنية خاصة فإن معنى ذلك أنه يتضمن قيمة لا تتضمنها الأعمال الأخرى .

فعملية التذوق الفني لها خصوصيتها ، بمعنى أن الظروف التي يوجد فيها المتذوق ، وطبيعة العمل والظروف النفسية للمتذوق أيضاً ، كل ذلك يلعب دوراً مهماً في تشكيل ملامح عملية التذوق ، وهذا يعني أيضاً تذوق كل عمل فني هو عملية ذات ملامح خاصة ، وقبل استعراض محاور اختلاف الاستجابات الفنية لدى المتذوقين . يذكر مراد (١٩٥٥ ، ٤٧– ٤٨) بعض أسباب فردية الاستجابة الفنية مثل : تفضيل البعض الاستمتاع بموقف دون آخر والاستمتاع بالفنون البصرية أكثر من الموسيقى اتجاه البعض إلي تعميق الخبرة أكثر من تكرارها ، واتجاه البعض إلي الاستمتاع بجميع المواقف ، واتجاه البعض إلي عدم الاستمتاع بشئ ما واختلاف الأفراد في الاستعداد الحسي مما يؤثر تكيفه بالموقف الجمالي ، واختلاف الأفراد في سرعة تداعي المعاني وترابطها وتأثيرها على الفرد . واختلاف الأفراد من حيث زمن الاستمتاع فمنهم من يستمر معه زمن طويل ومنهم من يعيش لحظة وقتية . واختلاف الأفراد من حيث سرعة الاستجابات الجسمية في الحياة الوجدانية . واختلاف الأفراد من حيث الاستماع بالحياة الوجدانية الحسية ، وهذه الصفة في صالح الأفراد كلما قل لديهم العمر الزمني فقد لوحظ أن المراحل المبكرة يكون الاستمتاع بالحياة الوجدانية الحسية مستمراً جريئاً لا يخالجه تردد زاخر بالاستبصارات والخبرات الهامة المليئة بالمعنى ، ولا يزال يتلاشى تدريجياً ليحل محلة النشاط اليومي العادي للراشدين القائم على الشعور بالذات ، واختلاف الأسلوب الخاص لكل فرد لمعايشة موقف

التذوق فقد يعتمد على الهزة الوجدانية التي تنساب في الجسم كله أو على مجموعة الاتجاهات الخاصة به أو على حدة الإحساسات وإرهافها أو من خلال الجهد المبذول لاكتشاف المعاني ومع ذلك قد يختلف الأسلوب الخاص بكل فرد من وقت إلي آخر .

بعض أسباب فردية الاستجابة الفنية للمتذوق :

١- اختلاف دوافع المتذوقين :

تختلف الاستجابات الفنية للمتذوقين باختلاف دوافعهم ، وفي هذا الإطار يذكر مراد (١٩٦٦ ، ص ٤٠ — ٤٢) أن العوامل اللاشعورية لها دور كبير في تكييف انفعالاتنا للآية الفنية ، وإذا كان الصراع الذي يعانيه الفنان ، والذي يعبر عنه في فنه ، هو نفس الصراع الذي يعانيه المتلقي أو المتأمل ، فلابد أن يحدث التجاوب ، وأن يشعر المتلقي بما يخفف عنه ضغط الرغبات والانفعالات اللاشعورية المكبوتة . ويذكر أيضاً أن تأثير الصورة الفنية لا يكون حتماً إحداث غبطة جمالية خاصة ، فقد يلبي المبدع أو المتلقي نداء الفن مدفوعاً بعدة دوافع ، بعضها واضح في الشعور ، وبعضها الآخر غير واضح ، ومن الصعب تقدير أثر كل دوافع على حدة . فالأنفعال الجمالي ، أو التأثر الفني ، حالة غامضة تمتد جذورها إلي خصائص الإنسان الفطرية ، ثم تتشكل وتتنوع التجارب اليومية والخبرة النفسية التي يعانيها الإنسان في صراعه مع نفسه ومع غيره من الناس .

٢- اختلاف الإطار المرجعي لكل متذوق :

عندما أشار حنورة (١٩٨٥ ، ص ٧٤- ٧٥) إلي خصوصية عملية التذوق الفني التي تتمثل في تلك الخبرة النادرة والمعايشة المتفردة للصورة الفنية حيث أن لكل منا أسلوبه الخاص في تلقي الصور الفنية ، وصحيح أن هناك قدراً من التشابه بين أساليب الناس ، ولكنهم مع ذلك ليسوا متماثلين تماماً من حيث ما يختارونه عند تلقيهم للصورة الفنية ، ويضيف حنورة إلي هذه الخصوصية أنها أحد وجهي عملية التذوق الفني ، أما الوجه الآخر لعملية التذوق الفني فهو ذلك الوجه الذي يتضمن خصائص عامة معرفية ، وجدانية ، جمالية تعبيرية ، واجتماعية ، وثقافية ، وهذه الخصائص تتأثر بالمران والتدريب والتنشئة ، وتمثل الإطار المرجعي للمتذوق . ويعرف حنورة الإطار المرجعي : بأنه حالة من التكامل النفسي تطبع بطابعة كل ما يصدر عن الإنسان من سلوك ، تتكون هذه الحالة النفسية لدى الإنسان على مدى حياته الطويلة . وتكون مسئولة عن تشكيل كل تصرفاته ودفعها في طريق ذي مدى يتناسب مع فاعلية هذا الأساس النفسي الفعال ، بل إن طبقة الفعل الإنساني وما ينتج عن هذا من آثار يجئ مشبّعاً بخصائص الأساس النفسي الفعال . ويذكر حنورة أن كل جانب من جوانب الإطار

المرجعي الأربعة (مكونات الأساس النفسي الفعال) السابق ذكرها له جانبان : سلبي وإيجابي ، وحين تتهيأ للجوانب فرصة النمو فإننا يمكن ملاحظة الأساس النفسي الفعّال يمر عبر ثلاث مستويات :

– المستوى الأول :

هو مستوى مهم حيث يتكون رصيد من الخبرة مستنداً إلي الجوانب البيولوجية والفيزيقية التي زوّد بها الفرد ، وبقدر ما يتاح للفرد من مصادر تنمية في مراحل حياته المبكرة .

– المستوى الثاني :

في هذا المستوى تبدأ تبرز أمام الفرد قيمٌ بعينها أي : أنه تضيق أمامه فرصة الاختيار ؛ لأنه أصبح إلى حدّ ما متخصصاً أو متجهاً بكل كيانه إلي مساحة معينة من النشاط ، يحبها ويعجب بمن يعملون فيها وقد يبدأ الفرد في هذا المستوى بالتقليد والتجريب التلقائي العشوائي ، إلى أن يصل إلى مرحلة التخصص يعرف عندها بأسلوبه .

– المستوى الثالث :

وفيه يكون الفرد قد وصل إلي مرحلة النضج تجعله قادراً على أن يحمل على عاتقه مهمة أن ينفذ عمل كامل ، أو تنفيذ جزء من عمل كامل ، أي أن يواجه الواقع منفرداً ومستقلاً ، ومتميزاً عن غيره من الأفراد . وفي ضوء ما سماه حنورة (١٩٨٥ ، ص ٦٥) بالأساس النفسي الفعال . بجوانبه وأبعاده الأربعة وهو يعني الإطار المرجعي للخبرة ، ومنها الخبرة الفنية حيث قام بوضع تفسير مبدئي لخبرة التذوق أوضحها فيما يلي :

– **الجانب الأول والتذوق** : الجانب الأول في الأساس النفسي الفعّال عند "حنورة " يعني البعد الذهني (العقلي) وهو يجب أن يكون متوافراً لدى المتذوق حتى يستطيع إصدار أحكام تفضيلية ، فهذه الأحكام تستند إلى كفاءة عقلية عالية قد تعلو على الكفاءة العقلية المطلوبة للإبداع الفني .

– **الجانب الثاني والتذوق** : الجانب الثاني يعني به حنورة (١٩٨٥ ، ص ٦٨) الجانب الوجداني الذي يضمّ خصال الشخصية ، والدوافع والقيم والاتجاهات والميول ، وكل هذه المتغيرات تكون ما يعرف باسم الشخصية وقد أثبتت الدراسات أن هناك علاقةً بين كل من هذه المتغيرات وبين التذوق ، فقد انتهتْ الدراسات مثلاً إلى أنَّ هناك علاقة بين عدم القطع باليقين الفوري سلباً أو إيجابا أمام أي مثير أو منبّه ، وبين القدر العالي من الاستعداد الاستطيقي .

– **الجانب الثالث والتذوق** : الجانب الثالث يقصد به حنورة ، الجانب الاجتماعي ويشير فيه إلي نوع الثقافة الذي يتعرّض له الإنسان يُسهم بدرجة كبيرة في وجدانه وقيمه ، فعدم التعرض لخبرات فنية معينة يجعل من الصعب فهمها عند التعرض لها لأول مرة .

- **الجانب الرابع والتذوق** : يقصد به حنورة البعد الجمالي وهو يعني مجموعة من الاستعدادات والعمليات مثل حبّ الاستطلاع والاستكشاف والإيقاع الشخصي أي : السرعة في الأداء والاستجابة والتشكيل والميل للبسيط أو المعقد وتفضيل الألوان والأحجام والمفتوح والمغلق ...إلخ . وفي إطار هذا الموضوع أشار سويف (١٩٧٠) في حديثه عن الأسس النفسية للتذوق الفني أن المتذوق من الضروري أن يكون مالكاً لإطار ثقافي معين يتلقى من خلاله الصورة الفنية ، أي أن الصورة الفنية تجد لها قالباً تنصب فيه ، وهذا القالب قد تشكّل من خلال ثقافة المتلقي ومرانه واستعداداته ، وقد يختلف فيه مع غيره من الناس ، ولكن إذا ما كان هذا الإطار مستنداً إلي نوع من الدُربة والثقافة الأصلية ، فإن عوامل الاتفاق بينه وبين غيره من الأطر الأخرى لدى المتلقين الآخرين سوف تكون أكثر بكثير من عوامل الاختلاف .

٣- إختلاف المداخل التذوقية :

تختلف وتتعدّد مداخل التذوق تجاه الصورة الفنية ، وقد تناول هذه المداخل البسيوني (١٩٧٠) وفيما يلي :

أ- المدخل الموضوعي : يتخذ بعض الأفراد مدخلهم لتذوق الفن الموضوع ، أي موضوع : التعبير الفني والحقيقة أن للموضوع تأثيراً كبيراً على تذوق الأفراد فمنذ الفن المصري القديم كان الموضوع يمثل حيزّاً هاماً في الصورة الفنية ، وارتبط الموضوع بعد ذلك لخدمة الدين ، واستخدام لسرد القصص والأحداث الدينية ، وخدمة الطبقات الثرية في تسجيله للموضوعات الاجتماعية ، بل وارتبط الموضوع بوظيفة معينة ، فموضوع الفاكهة يناسب حجرة الطعام وموضوع الطبيعة يناسب حجرة الصالون فأصبح تذوق كل موضوع حسب وظيفته ، وبهذا اعتاد الناس تذوق الفن من خلال الموضوع ، لا من خلال القيمة الفنية والعلاقات الجمالية .

ب- مدخل المضاهاة بالطبيعة: يتخذ بعض الأفراد مدخلهم إلى تذوق الصورة الفنية على أساس قربه من الطبيعة ، والالتزام بقواعد الفن الإغريقي .

ج- مدخل المهارة : يتخذ بعض الأفراد مدخلهم إلي تذوق الصورة الفنية على أساس ما به من مهارة أي الدقة في إخراج الصورة الفنية ، وهي ترجع إلي قدر استخدام العدد والأدوات ، والقدرة على الصقل والخدمة في التشطيب ، وكيفية إخراج الصورة ويدخل في ذلك أيضاً القدرة على استخدام قواعد الرسم كالمنظور والظل والنور ، دون النظر إلى أنَّ هذا يؤدي إلي ابتكار أم لا .

د- مدخل الارتباط بالناحية الاجتماعية : يرى البعض أن أفضل معيار يطبقونه لتذوق الصورة الفنية الجيده هو مدى ارتباطها بالناحية الاجتماعية ، فإذا عبرت عن مشكلات اجتماعية يعانيها المجتمع ولها علاقة بالموضوع دل ذلك على جودة الصورة الفنية وازدياد معيارها الجمالي ، على حين أنها رؤية تذوقية سطحية لا ترتبط بأصول التذوق الفني .

هــ- مدخل حجم العمل الفني : يرى البعض أن قيمة الصورة الفنية تكمن في حجمها ومن ثم مدى تكاليفها .

و- مدخل اسم الفنان : هناك بعض الأفراد الذين يبنون تذوقهم على أساس توقيع الفنان ، فينصبّ حكمه على مدى شهرة الفنان الموقع ، دون النظر إلى ما تتضمنه الصورة الفنية من فكر أو عمق أو معنى أو ابتكار أو وحدة أو أصالة .

ز- مدخل تأثير العمل الفني : هناك فئة من الأفراد يعتمد تذوقهم على ما تحدثه الصورة الفنية من تأثير مباشر سريع يحرِّك الفرد لأول وهلة ، ويشد انتباهه ويثير فيه الدهشة ، وهو . الفرد . الذي يعتمد على النظرة الخاطفة دون التحقق من حقيقة الصورة وأصالتها وقد تكون هذه النظرة خادعة .

ح- مدخل الارتباط بالتراث : يعتقد البعض أن التراث والتقاليد الفنية مرجع أمثل يستمد منه المعيار الفني السليم على اعتبار أنَّ التراث يمثل قيمة فنية اعترف بها العالم والفنانون والنقاد وعاش على مر السنين ، ولكن نسى أصحاب هذا المدخل أن هناك واقعاً اجتماعياً يدفع الفنان إلي تعبير ما .

ط- اختلاف الفترات الزمنية : أوضح ماير (١٩٦٦ ، ص ١٨- ١٩) أن التذوق يختلف من فترة زمنية إلي أخرى ، وتاريخ الفنون يتضمن بعض الأدلة على ذلك فقد كان التفضيل في مظاهر معينة لفن القرن السابع عشر للنوع العاطفي أو الجسدي ، بينما كان التفضيل في أوائل القرن السادس عشر لنوع سلس من التعبير أو الصفة الجسمية ، تماماً كما أن لدينا اليوم ذوقنا الخاص ، كذلك يمكن أن ندرك اختلافاً آخر عبر العصور خاصة باستخدام الزخارف فقد عولجت الزخارف بنوع من التقتير في القرن الخامس عشر ، وثراء في القرن السابع عشر ، وبتكوين خفيف غير مزدحم في القرن الثامن عشر وهناك أشياء يجب ملاحظتها وهي :

أن لكل فترة من الفترات ذوقها الخاص في الفن ، وكيفية نظر عصر معين إلي فنه ؟ وكيفية نظر عصر معين إلي فن عصر آخر ، أو إلي ثقافة قد بعدت عنه من حيث الزمان والمكان ؟

أن الطريقة التي ننظر بها إلي فن الآخرين مكيفة إلي حد كبير بالطريقة التي ندرك بها فننا ، أي بما نعتبره جيداً أو يستحق التقدير ، فهل لنا الحق في نقد أي نوع من الأذواق الفنية والحكم عليها لأنها لا تتفق مع ذوقنا الخاص ؟ أم نمنحه نفس التقدير الذي نشعر بأن ذوقنا أهل لتقبله طالما أنه تعبيراً صحيحاً عن الزمان والمكان الذين وجد فيهما ؟ والحقيقة أنه طالما كانت الصور الفنية أنتاجاً لفترة معينة بظروفها التاريخية التابعة لها أو بظروف أخرى ، فإن علمنا بهذه الظروف التاريخية والثقافية والفنية يساعدنا على الحكم على ما في حدود بيئته وطريقة تنفيذه ، وبموازنة أهداف العصر ككل ، وأهداف الفنان كفرد داخل حدود هذا الإطار ، نبدأ في الوصول إلي قياس قيمة ما .

٤- اختلاف الأنماط التذوقية : أوضح مراد (١٩٦٦ ، ص ٤٠ – ٤١) أن جميع الأبحاث التي قام بها العلماء في مجال علم النفس ، مستخدمين ألوان متفرقة ، أو صور فنية شهيرة ، أو قطع موسيقية كشف عن أربعة نماذج من الاستجابات ، وسماها البعض بأنماط التذوق ، وفيما يلي هذه الأنماط :

- النمط الموضوعي Objective Type : يتخذ الشخص صاحب النمط الموضوعي موقفاً عقلياً بحتاً ليحكم على صفات ما يشاهده وعلى مزاياه الشكلية ، فالشخص هنا يأنس بصورة من الصور لأسباب تتعلق بتركيبها وأسس تصميمها ، وقد اتخذ بعض المفكرين الاتجاه الموضوعي أساساً لتفسير عملية التذوق ، وفيه يتم التذوق من خلال الصورة الفنية ، وما تحتويها من التنظيمات المتنوعة للعناصر والتي تتفاعل معاً لإبراز الشكل الفني بوضوح وموضوعية ، ويشير مراد (١٩٦٦ ،ص ٤٠-٤١)أن هذا الاتجاه يهتم بالمضمون الذي تعبر عنه الصورة الفنية ، وقد يهتم بالنظر إليه من خلال المعايير والقواعد التي تساعد على ممارسة عملية التذوق الفني ، وقد يهتم به من خلال تذوق القيم الشكلية .

- النمط الترابطي Associatie Type : هو أعم الأنواع وأشملها إذ إن كثير من الأشخاص الذين ينضوون تحت هذا النوع يأنسون بصورة فنية من الصور لأنها تثير في أعماق نفوسهم ترابطات جميلة ، وهكذا فقد يحبون صورة أو لحناً لأن كلاً منهما يذكرهم بلحظات جميلة مرت عليهم خلال حياة الطفولة ، أو خلال إجازة ممتعة أمضوها مع أهليهم وذويهم أو خلال مناسبة يعتزون بها طوال حياتهم ، فتنبعث في أنفسهم الانفعالات التي كانت تصاحب ذكرياتهم القديمة .

- النمط الخلقي أو التشخيصي أو ما يسمى " النوع المرسوم بطابع الخلق الخاص "
Characiter Type : يذكر مراد (١٩٦٦ ، ص٤١) أن الأشخاص الذين ينضوون تحت هذا النوع يخامرهم سرور عظيم لدى مشاهدة صورة فنية حيث يجدون فيها خبرة من خبراتهم الشخصية التي يستطيعون المساهمة فيها ، أنهم يضفون عليه طابعاً خاصاً فنسمعهم يتكلمون مثلاً عن أكواخ نائمة في الوادي ، ويقولون إن الصورة الزيتية تستهوى قلوبهم لأن خطوطها تتراءى أمامهم وكأنها دفاقة بالحياة .إن الشخص ينظر إلي الصورة الفنية كأنها مجسم يصفها بشتى الصفات كأن يصفها بأنها كئيبه أو مخيفه أو مروعه أو ..إلخ ، دون أنْ يشعر هو نفسه بما تفيده هذه الصفات من حالات وجدانية .

- النمط الذاتي العضوي أو ما يطلق عليه " النوع الفسيولوجي "
The physiological OR Subjective Type : وما سبب هذه التسمية سوى أن الأسباب التي قدمها هؤلاء الأشخاص صبت في معايير فسيولوجية أو انفعالية ، فهم يتأثرون بالصورة الفنية تأثراً فسيولوجياً فحينما تظهر عليهم علامات السرور لدى مشاهدتهم صورة زيتية مثلاً ، فلأنها

كما يقولون . الانشراح في نفوسهم ، وعندما يصفون تأثرهم يتحدثون عن الإحساسات الداخلية التي يشعرون بها من توتر أو مرارة أو انقباض .

٥- اختلاف الاتجاهات الفكرية للتذوق الفني : يشير مراد (١٩٦٦، ص ٤٠-٤١) أن المفكرون انقسموا في مجال التذوق الفني إلي عدة اتجاهات يمكن تصنيفها إلي ثلاث اتجاهات :

الاتجاه الأول : وهو الموضوعي .

الاتجاه الثاني : وهو السيكولوجي و السوسيولوجي .

الاتجاه الثالث: وهو التكاملي .

تشير عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص١٨٣) إن اختلاف هذه الاتجاهات في تفسير عملية التذوق سيعطي تبايناً في تفسير الاستجابة الفنية للمتذوق أساسها ليس المتذوق ولكن الاختلافات في تفسير هذه الاستجابة ، وفي الاتجاه الموضوعي يتم التذوق من خلال الصورة الفنية ذاتها ، وما تحتويها من تنظيمات متنوعة للعناصر ، التي تتفاعل معاً لإبراز الشكل الفني بوضوح وموضوعية ، وقد يهتم هذا الاتجاه بالمضمون الذي تعبر عنه الصورة الفنية ، وقد يهتم بالنظر إليه من خلال بعض المعايير والقواعد التي تساعد على ممارسة عملية التذوق الفني ، واتخذ مؤيدو هذا الاتجاه مداخل مختلفة تؤكد تذوق جوانب الصورة الفنية كتذوق القيم الشكلية ، وتذوق مضمون الصورة ، والتذوق من خلال المعايير والقواعد أما الاتجاه السيكولوجي والسوسيولوجي فينقسم إلي " المدخل السيكولوجي" ويعني تفسير تذوق الفن من خلال دراسة الحالة النفسية والانفعالية التي يمر بها الفرد المتذوق أثناء وبعد رؤيته للصورة الفنية ومن المهتمين بهذا المدخل السيكولوجي" جوتشك " ، الذي أشار إلي أن الموضوع الفني الواحد قد يكون له أكثر من معنى بتعدد جمهور المتذوقين حيث أن متذوق الفن يصبغ الصورة الفنية بوجهة نظره الخاصة التي تتأثر بحالته النفسية ، ولذلك لابد من التمييز بين مقاصد الفنان ، ومقاصد المتلقي ، فقد يستمتع المتذوق بصورة لم يقصد الفنان أن يقدمها له لكي يتذوقها ، مما يضيف للصورة الفنية قيمة لم يحلم بها الفنان ، وبجانب المدخل السيكولوجي هناك المدخل السوسيولوجي الذي يتجه أصحابه إلي تفسير التذوق في ضوء القيمة الاجتماعية للفن ، فمعايير التذوق ليست خاصة بصاحب الخبرة وحده وإنما هي خلاصة تجربة أعم ، وهي تجربة المجتمع والتاريخ ، ومن أصحاب هذا الاتجاه عالم النفس " يونج " الذي أكد أن الفن مظهرٌ من مظاهر النشاط الاجتماعي ، فهو ينبع من النشاطات الإنسانية كلها مجتمعة ، وغايته أيضاً هي تلك المظاهر الاجتماعية ، فالفن يوثق الصلة بيننا وبين الوجود العام وبجوار المدخلين السابقين يوجد مدخل ثالث يقع تحت الاتجاه السيكولوجي السوسيولوجي وهو " معايشة تجربة الفنان " ويؤكد هذا المدخل على ضرورة أن يتعرف المتذوق على تجربة الفنان ، ومن المفكرين الذين نادوا بهذا الرأي " كولنجود " حيث أكد على ضرورة أن يقوم بإعادة تكوين الصورة

الفنية في وعيه ، على أن تجئ هذه الإعادة متضمنة لبعض العلاقات المتشابهة لتلك التي عاناها الفنان في تنظيمه لعناصر الصورة الفنية في محاولة لأن يعيد تكوين تلك الصورة مع نفسه فيسهل إدراكها . أما الاتجاه الثالث وهو الاتجاه التكاملي فيهتم أصحابه بكل من الصورة الفنية من حيث موضوعها والعوامل المؤثرة فيها ، وبالمتذوق وهو متلقي الصورة الفنية ، ويتفق مع هذا الاتجاه " سوزان لانجر " فهي تفسر الفن بوصفه رمزاً لأشكال قابلة للإدراك الحسي تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري وطبقاً لهذا التفسير فإن العاطفة الأساسية التي يشعر بها الفنان لا تنتقل إلي المتلقي ، ولكن ما ينقل إليه هو النمط الشكلي المتشابه مع العاطفة ، وبذلك يكون الشكل المبدع هو ما يدركه المتذوق ، ويكون الشكل بذلك مبدعاً ومدركاً في الوقت نفسه .

التذوق الفني وخصائص الصورة الفنية :

أن الصورة الفنية هي عبارة عن رسالة موجهة من الأنا (الفنان المبدع) إلي الآخر (المتلقي) ، بقصد التوصل إلي ما يمكن أن نطلق عليه حالة (النحن) أي توحد الأنا والآخر في حالة نفسية واحدة تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوراق واختلاف في وجهات النظر والآراء والإنفعالات . وترى الباحثة أن هذا يؤكد دور الفنان كمرسل يجعله يتخذ الصورة الفنية كرسالة يوجهها إلي غيره (المتلقين) ، ويشير حنورة (١٩٨٥ ، ص ٢١) أن تعاريف الصورة الفنية ينتابها اختلاف جوهري ، فقد عولجت في أحيان على أنها مفهوم ميتافيزيقي ، بينما هو – في رأى هربرت ريد – ظاهرة عضوية قابلة للقياس . فقد كتب كولنجود : الصورة الفنية ليست جسماً أو شيئاً يدرك حسياً ، بل هي فعل يقوم به الفنان وهو ليس فعلاً صادراً عن جسمه أو عن طبيعة الحسية ، بل هو فعل قد صدر عن وعيه وهو تجربة جمالية باطنية تتحقق كلها في عقل الفرد الذي يستمتع بها على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم أو الشئ الخارجي (اللوحات المرسومة أو الأحجار المنحوتة...) فالفنان يلجأ إلي تجسيم تجربته الجمالية ؛ لإثراء هذه التجربة فلا شك أن تكوين تجربة جمالية ذهنية دون عمل مجسم ينقلها إلي الخارج يجعلها أقل تنظيماً وأكثر نقصاناً بسبب ما يكتسبه الفنان إذا حول هذه التجربة الذهنية إلي عمل مجسم خارجي . وبالرغم من الرأي السابق الذي يؤكد على أن الصورة الفنية عبارة عن تجربة ذهنية أولاً وأخيراً ، وأن الفنان يلجأ إلي تجسيم هذه التجربة لمزيد من المعايشة مع التجربة ونقلها بشكل ناضج منظم إلى الجمهور فيسهل تذوقها إلا أننا نطالع آراء أخرى توضح أن الصورة الفنية مزيج من الخطوتين: تجربة ذهنية + تجسيم هذه التجربة ومن هذه الآراء :

الصورة الفنية ما هي إلا تعبير عن معنى ، أو انفعال أو إثارة يجسمها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب يتوفر فيه البحث عن علاقات الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والأشكال ، في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز ، ويترتب على هذا التحديد اختلاف الصورة الفنية عن التسجيل الفوتوغرافي

أو النقل الحرفي للطبيعة . ويرى " هربرت ريد " أن الصورة الفنية شئ مادي محسوس فيذكر أن الشكل أو ما يطلق عليه الهيئة أو الصيغة ، هي المدخل للصورة الفنية بصرف النظر عن نوعيتها سواء كان تمثالاً أو عمارة أو قصيدة أو صورة أو قطعة موسيقية ، فما دام كل من هذه الفنون قد اتخذ صيغة أو هيئة أو شكلاً أصبح صورةً فنيةً ، ويقول "فشكل الصورة الفنية هو الهيئة التي اتخذتها ولا تعنينا إذا كان ذلك الصورة الفنية بناءً أو تمثالاً أو صورة أو قصيدة شعرية....فكل شئ من هذه قد اتخذ هيئة خاصة أو متخصصة وتلك الهيئة هي شكل الصورة الفنية .

وتوظف الباحثة الصورة الفنية في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، ويساعد على الألفة ووحدة المشاعر والاحاسيس ويصبح أفراد المجتمع في وحدة وترابط ، وهو رسالة موجهة من قبل الفنان إلي المتلقي وأن الصورة الفنية هي شكل محسوس أو هيئة أو شكل تحوي الجانب الانفعالي وجانب العلاقات التشكيلية ، ويبتعد عن النقل الحرفي وهو قابل للقياس .

وتتميز الصورة الفنية بمجموعة من المميزات الهامـــــــــة كما تشير إليه عفاف فراج (١٩٩٩) :

١) أهمها الجمال ، فعندما تتصف الصورة الفنية بالجمال فمعنى ذلك أن الصورة تحدث الاستمتاع وقد أشار " السير توماس" إلي ذلك الشئ فقال " إن الشئ الجميل هو الذي نستمتع بفهمه " .

٢) الخيال ، فالصورة الفنية في الأصل عمل متخيل ، ومن هذا المنطق يذكر كولنجود أننا نرى في الصورة الفنية شيئاً مادياً يؤثر في سمعنا أو بصرنا ، ولكن هذا العمل لا وجود له حتى يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ، ثم نجده بعد ذلك يترجم إلي ألوان أو أصوات ، فالصوت واللون لا يكونان الصورة الفنية بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد التذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخرى في خياله إلا أن الأداة الحسية (الصورة الفنية) ضرورية لكي تصبح الصورة الفنية موضوعاً مشتركاً في خبرة أفراد المجتمع والمصور لا يمكنه الاكتفاء بتصوره أو خياله دون تنفيذ .

٣)- الخبرة الفنية فمن منطلق الحاجة إلي مقاييس أكثر اتساعاً وتحرراً للفن اقترح جون ديوى، استخدم مثل هذا المقياس الأكثر اتساعاً من خلال الخبرة ، التي تعد خبرة فحسب ، وكان يقصد بذلك الخبرة التي تتصف بالثراء والإشباع ، والإبداع ، والتي يتم تذكرها على الدوام ، وقد سبق أن أشار " ستيفن بيبر " عند وصفه لهذا المقياس :" هناك تأكيد على الخبرة ، وعلى الخاصية الفريدة للخبرة ، وحيث تم صياغة ذلك بشكل كمي بهدف التوصل إلي المقياس الجمالي The Contextualistic Aesthetic Standard ، ويلاحظ أنه كلما ازدادت شدتها وثراء خواصها ، أدى ذلك إلي ازدياد قيمتها الجمالية ، وقد لوحظ أنه في كثير من الأحيان اختار جون ديوي كلمة " النوبة " للإشارة إلي الخبرة الجمالية في أعلى درجاتها ، حيث إنها الخبرة التي يلاحظ فيها أنه يتم استيعاب الموقف بأكمله من خلال الصفات الحيوية المندمجة مع الخواص الممتعة للغاية ، ومن بين الطرق التي تم اقتراحها بهدف التوصل إلي أقصى قدر من حيوية الخواص النظارة ، وحدة التفاصيل ، لتجنب الضحالة ، والاستخدام

الحكيم للصراع لتنشيط الانتباه ، وكذلك العلاقات المتبادلة ، وترابط الخواص ، كل ذلك بهدف التوصل إلي النوبة التي تتصف بأكبر قدر من التآلف الكلي .

٤)- مسرحية الحقيقة وشموليتها ، فإن إحدى الوظائف الرئيسية لكثير من الصور الفنية هي مسرحة الحقيقة والارتقاء بالمعنى ، إذ تنتقي كل صورة مظهراً معيناً للوجود ، ويركز اهتمامنا عليه بكل قوة ممكنة ، وقد تركز الصورة الاهتمام على صفة واحدة من صفات الشئ المبين (لونه ، استدارته ، صلابته صفة الشئ العامة ، معناه ، اللحظة التي كان فيها) . ويمكن القيام بالمسرحة أو بتركيز الاهتمام بواسطة إلقاء الضوء على شئ معين ، أو بواسطة تضاد تأثيرات الألوان والظلام ، أو بواسطة حذف التفاصيل ، وبذلك يتركز الاهتمام على ضخامة الحجم أو على أية صفة أخرى لشكل معين ، والحجم طريقة أخرى لتركيز الاهتمام ، أو بواسطة الأشخاص ومساحة الصورة نفسها كل هذه الطرق تهدف إلي التركيز وتجعل من مظاهر الحقيقة شيئاً دراميأ وغالباً ما تغير ما يسمى حقائق الطبيعة كتحريف اللون والمساحة والنسبة والملمس أو كإعادة تنظيم علاقة كل منها بالآخر كما يتطلبه الصدق الفني الجديد وكل ذلك يرتقي بما يحتاج إلي الارتقاء و يهمل ما يحتاج إلي أن يكون ثانوياً .

٥)- الأصالة فيعد التفرد أو الأصالة من الصفات الهامة للصورة الفنية الصادقه أو الجيده ، ويقصد بالأصالة القدرة على إنتاج أفكار جديدة ، ويمكن قياس درجة الجدة عن طريق كمية الاستجابات غير الشائعة أو المألوفة ، والتي تعتبر مع ذلك استجابة مقبولة لأسئلة أو بنود الاختبار ، كذلك يمكن قياس الأصالة على أساس الاستجابات التي تشير إلي ارتباطات أو تداعيات بعيدة أو غير مباشرة بالنسبة لبنود اختبار النتائج أو المترتبات ، ويمكن قياس الأصالة على أساس درجة المهارة ، والصورة الفنية التي تتصف بالأصالة جديده ، غير مقلده ، أو مشتقة من صور فنية أخرى ، وفي هذا الإطار يقول E.j.Simmons:من الأفضل على الدوام أن تكون تولستوى ، لا أن تكون شبيهاً ب"شولوكوف" الأكثر شبهاً ب" تولستوى" في وسط الكتاب الروائيين الروس . والحقيقة لا يوجد فنان فريداً للغاية أو أن أحدى الصور الفنية تعد كاملة التفرد ، إن الصورة الفنية تمتد بجذورها وارتباطاتها الحيوية ، بما سبق إبداعها من قبل ، واستعار " ترنر " الكثير من تكويناته من " كلود لورين " ، وتأثر كل من " بيكاسو " " براك " ، " جريس " في مراحلهم التكعيبية و" هنري مور " ، " باربارا هيبورث " في أعمالهم النحتية ببعضهم البعض ، وتاريخ الفن يظهر أن " روبنز " به شيئاً ما من " مايكل أنجلو " . إن الحديث عن الفرادة سيؤدي إلي الحديث عن الحداثة والجدة ، وكل هذه المصطلحات لا تشير إلي الصورة الفنية التي يستمر تأثيرها عبر القرون العديدة ، فالصورة الفنية التي تتصف بتأثيرها الدائم تحتوى على أشياء أخرى غير التفرد ، بصرف النظر عن كونها جديدة أو غريبة ، فالمهم هو استمراريتها والتصاقها بالواقع الذي يشارك فيه الجميع . ويحدد مراد (١٩٦٦ ، ص ٧٦- ٧٩) ثلاث طرق لفهم الصورة ، وتتمثل هذه الطرق في :

- الدراسات التاريخية .
- والدراسات السيكولوجية .
- والدراسات النقدية .

ويؤكد مراد أن كل طريقة من الطرق الثلاثة السابقة لا تكفي وحدها لفهم الصورة الفنية وتفسيرها فلابد من الربط بينها جميعاً ، ويجب أن يكون الربط نوعياً ، أي خاص بكل فن من الفنون ، وعلى هذا فإن الصورة هي موضوع البحث الحالي له ربط خاص ، كما يؤكد مراد أن هذه الطرق كلها تصبح عديمة القيمة إذا لم تتوجها دراسة تحليلية للصورة الفنية ذاتها ، وخطوات التحليل المؤدية إلي الخبرة الجمالية وإلي إثراء التذوق ، ممكن أن تنحصر في تحليل العوامل التشكيلية مثل الفضاء التشكيلي والخط ، واللون ، والضوء ، والتفاعل بين اللون والضوء ، وصياغة العوامل التشكيلية مثل التكوين والتوتر ، والبناء ، والنسب ، والحركة ، والإيقاع والانسجام والخطوة الثالثة هي العلاقة بين الشكل والمضمون .

أما الدراسات السيكولوجية فتتركز في الفن أو ما يسمى ب" سيكولوجية الفن " في تحليل عملية الإبداع الفني وصلتها بشخصية الفنان ، كما أنها تحلل الخبرة الفنية والمتعة التي تحدثها الصورة الفنية لدى المتذوق ، وفي ضوء بعض الحقائق التي اكتشفها التحليل النفسي ، ودراسة اللاشعور ، تحاول سيكولوجية الفن الربط بين الفنان والمتذوق من حيث قدرتهما على الإبداع ، وبالتالي التجاوب العاطفي ، أما الدراسات النقدية فتتركز في الفن على الأسس التي يقوم عليها الحكم الفني ، فستوفي مختلف معايير الحكم من واقعية ، ومثالية ، وفكرية ، وفلسفية ، وسيكولوجية وعملية النقد الفني يمكن أن تتشابه وعملية التذوق الفني من حيث الناقد الذي يستطيع أن يقوم الصورة دون أن تدخل خصائصها الذاتية في عملية التقويم . ويعتبر النقد الفني حلقة الاتصال بين الموضوع الفني والمتلقي الأقل معرفة بالفن ويمكن تصنيف النقد الفني إلي اتجاهين ، الاتجاه الأول هو النقد الجمالي التفسيري وفيه يوجز الناقد إصدار حكمه على القيم الفنية بهدف أن يتمكن من عرض جميع الجوانب الجمالية للموضوع الفني بقدر أكثر وضوحاً ، ويعتمد في ذلك على عمليات الوصف والتحليل والتفسير ، أما الاتجاه الثاني في النقد الفني فهو النقد الجمالي الجدلي وفيه يقوم الناقد بتقديم تفسيراً تحليلياً للموضوع الفني ثم تقدير مدى جودة الموضوع الفني ، أو يتحدث عن العيوب التي يحتويها ، كما يعرض الأسباب المختلفة التي أدت إلي إصدار حكمه والتي ترتكز على معايير محددة .

مراحل إبداع الصورة الفنية :

أن العلماء تناولوا مراحل إبداع الصورة الفنية بالبحث سواء من حيث النواحي النفسية ، أو الفنية تذكر عفاف فراج (١٩٩٩ ،ص ١٩٦) أننا نرى علماء النفس عند تناولهم مراحل إبداع الصورة الفنية يركزون على الجانب النفسي للفنان ، أما الخبراء في الفن فيركزون على خطوات الصورة الفنية ذاتها وفيما يلي محاولة لدمج الاتجاهين لمزيد من تكامل الصورة التي عليها مراحل إبداع الصورة الفنية :

المرحلة الأولى : ١- مرحلة التهيؤ للالتحام بالصورة الفنية وعناصرها : اتفق كل من هربرت ريد سويف ، وحنوره (١٩٨١ ص٢٩ - ٣٠) على وجود مرحلة تسبق الإندماج في الصورة الفنية وهي مرحلة التهيؤ التي يقول عنها هربرت ريد بأنها حالة مزاجية إنفعالية حالة من الاستعداد أو الإدراك ، ربما هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللاشعور ، أما حنورة فيسمى هذه المرحلة مرحلة التعلق بالصورة الفنية واستدراج الذات (ذات الفنان) للالتحام بالصورة وعناصرها ويفسِّر سويف خطوة استدراج الذات موقف التنفيذ إلا أن الفنان المصور يبدأ من فقدان (الأنا) فتصبح الصورة في الواقع العملي لديه أكثر تحرراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير وإكتساب دلالات جديدة ، ويتم التغيير في لحظات معينة تكون مقرونة إلي درجة معينة من فقدان إتزان الأنا ، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف . والتعلق بالصورة والإندماج فيها يهدف إلي القضاء على الاضطراب والتحلل الذي نشاء في نفس الفنان ، للوصول إلي حالة جديدة من الاتزان والاستقرار النفسي ، وهذا التعلق له وسائله المتعددة التي تختلف من فنان إلي آخر باختلاف أسلوب التنشئة والاعتياد ، المهم أن هذه الوسائل تساعد الفنان على الابتعاد عن الواقع مؤقتاً لكي يلتحم بموضوعه التحاماً تاماً من أجل أن يسهل له السياق وينقاد الموضوع ، وهو بهذا يعيش واقعاً آخر هو الواقع الفني . أن التعلق بالصورة والاندماج فيها يوصل الفنان إلي بوابة هذه الصورة بعد رحلة شاقة ، ولكن لكي يخترق هذه البوابة عليه أن يقوم بمهام أخرى .

٢- مرحلة الإندماج في الصورة الفنية : بعد مرحلة التهيؤ السابقة يندمج الفنان في الصورة الفنية وهو يعلم انه مقدم على صورة غير معروفة النهاية ، وغير واضحة المعلم ، إنه فقط يدرك الأمر إدراكاً كلياً ، ولديه خطة سواء بشكل شعوري أو بشكل ضمني تلقائي غير موجه . والفنان يعيش بعد ذلك مع موضوعه على مستوى الخيال الذي أصبح واقعاً بالنسبة له ، ويتحول في هذا الواقع بحرية تتلائم مع ما قام به من تخطيط ودراسة وسيطرة كاملة على كل عناصر الموضوع ، كما أنه بتدريب قدراته النفسية الحركية يتمكن من مواجهة صعوبة رحلة الخلق الفني . ويلزم للاندماج في الصورة الفنية ما يلي :

١- الاقتناع الكامل بالصورة .

٢- اكتساب عادات تكون بمثابة جسور يعبر الفنان من فوقها ما يعترضه من معوقات كاستخدام اليد في المعالجة الفنية التي تفرض عليه بعض الحدود مثل :

- المساحة المادية المطروحة أمام الفنان ليضع فيها فكره ويحقق فيها خياله .

- المادة التي يعمل بها الفنان تؤثر في نوعية أفكاره وخواطره .

- عمل جميع وظائف الفنان النفسية في خدمة العضو المنفذ (اليد) .

٣- تلوين الصورة كلها بلون فكر الفنان ، وقدرته العقلية وسماته المزاجية ، واتساع خياله ، وممارساته الجمالية وتفضيلاته الفنية ، أي : أنَّ الفنان يضع ذاته في الصورة ، وإذا حدث ذلك فإن الصورة بدورها تساعد الفنان على توضيح أفكاره ، فالشعور بالرضا الذي يتولد لدى الفنان من إفرازه لأفكاره الأصلية يعود عليه بالتحرّر من قيود التوتر والتقليد . وإذا تتبعنا مراحل تأليف الصورة الفنية نجد أنه يمر بعدة خطوات حددها " هربرت ريد" بأربعة مراحل ، تأتي بعد مرحلة التهيؤ السابقة ، وحددها عطية (١٩٩٥ ، ص٣٣- ٣٧) بخمس مراحل دون التنويه إلي أي مرحلة للتهيؤ .

المرحلة الثانية : العملية الفنية الفعلية :

يذكر ريد (١٩٨١ ، ص ٢٩- ٣٠) أنه بعد مرحلة الإدراك العقلي للصورة الفنية تأتي العملية الفنية الفعلية ، عملية ترجمة الإدراك العقلي إلي شكل موضوعي وهي عملية قد يتلقى الرمز خلالها تعديلات كبيرة ، وبينما يكتفي " ريد" بهذا التوضيح ، نجد عطية (١٩٩٥ ، ص ٣٣- ٣٧) يلقي المزيد عن هذه المرحلة فبعد عملية اختبار الفكرة تأتي هذه المراحل :

أ- عملية تحديد بؤرة الاهتمام في التكوين الفني : هذه الخطوة تمثل عناية خاصة ، ويمكن أن يحققها الفنان بعدة طرق منها : رسم بقعة مضيئة ، من شأنها أن تثير الانتباه نحو جانب معين من الصورة الفنية ومنها أيضاً تمتع العنصر بتفاصيل كثيرة ودقيقة وسط عناصر مبسطة ، كذلك التأكيد على عنصر كبير وسط مجموعة عناصر صغيرة ، أما العناصر التي سيكون لدلالتها الشكلية والرمزية أهمية أقل فسوف تحصل في تنظيم الصورة على هذه الأهمية عن طريق دورها في تمهيد الطريق للعناصر الرئيسية كي تؤدي دورها هي الأخرى ، ويقول حنورة (١٩٧٧ ، ص٤٤-٥٠) عن هذه المرحلة جذب وطرد ، جذب للعناصر الملائمة للموضوع الفني ، وطرد للعناصر المعوقة أو غير المتعلقة بالموضوع .

ب- عملية تحقيق التوازن الشكلي بين العناصر المختلفة ، ويستطيع الفنان أن يوحي بالاتزان إذا كان متمكناً من استخدام إمكانات التكوين والتظليل ، ومن صياغة الفراغ والخطوط .

ج- عملية الإيحاء بعنصر الحركة : ويتم ذلك باستخدام إمكانات الخط الفراغية أو التخيلية ، فهناك خطوط توحي بحركتها وهي تتجه إلي داخل التكوين ، وأخرى توحي بحركتها وهي تتجه خارجة منه

وكلاهما يوحي في النهاية بالعمق تارة وبالاتجاه للبروز نحو الخارج تارة أخرى أي من شأنها الإيحاء بالحركة . والإيقاع عنصر أساسي من عناصر تأليف الصورة الفنية ، وهو يوحي بالحركة الحيوية فله سمة زمنية ، وهو نمط يتكرر في الصورة في مواضيع متعددة .

د – عملية التأليف البنائي في الصورة الفنية : ويقصد بها عملية تشكيل الفراغ ، فكل عنصر له هيئة شكلية محددة يتطلب فراغاً يحيا فيه ويتعايش معه ، والفنان يستعين في عملية إبداعه بفراغات موجبة وأخرى سالبة . ويذكر عطية (١٩٩٥ ، ص ٣٣ –٣٧) أنه في الخطوات أو المراحل السابقة قد يحتاج الفنان في عملية تأليفه التشكيلي لعمله إلي ما يلي:

- الرجوع إلي الطبيعة في الإيحاء .
- الرجوع إلي أساليب الإدراك التي يتبعها الجهاز البصري لدى الإنسان .
- الغوص في محيط الخيال للبحث عن اللامألوف في عالم التأليف الفني .

أما "هربرت ريد" فيلفت النظر إلي أن مراحل إبداع الصورة الفنية كل لا يتجزأ ، ولا يتحتم على الفنان أن يبدأ بطريقة متسلسلة ، فيمكن أن يبدأ من أي نقطة ، ويعود للخلف ويتقدم للأمام .

المرحلة الثالثة : محتوى الصورة الفنية :

سنتناول محتوى الصورة الفنية من خلال ثلاثة جوانب هي الوسائط المادية ، عنصر الشكل ، ثم التعبير وفيما يلي توضيح لهذه الجوانب :

١– الوسائط المادية : تذكر عفاف فراج (١٩٩٩، ص ٢٠٠) أن لكل صورة وجوداً فزيائياً . مادياً ؟ أي أن الفنان يجسد صوره الفنية في مادة معينة تنتقل بها الصورة الفنية إلي الآخرين . وهذه الواسطة المادية متنوعة ، وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره :

– تتحكم قوانين المادة في حرية الفنان وفي فنه وإمكانيات تعبيره .

– علاقة الفنان بالمادة قد تكون علاقة صراع معها ، أو حب لها ، ولكن من الضروري وجود مثل هذه العلاقة السيكولوجية بين الفنان ومادته ، وضرورة وجود نوع من الألفة والحب .

– لا يصح تقسيم الفنون على أساس المادة الفيزيقية لها ، وقد يجوز تصنيفها على أساس صفاتها الكيفية وتذكر أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ٣٣– ٣٧) أن" أتين سوريو" يقترح سبعة أصناف للكيفيات الحسية يترتب على كل كيفية منها نوعان من الفنون :

- لا تمثيلي ، وهو الذي يكتفي بالتلاعب بهذه الكيفيات .
- تمثيلي أو تشبيهي أي يستمد من العالم الخارجي الصور التي تناسبه ، أما عن الكيفيات فهي :

١) الألوان : تلوين خاص . تصوير ملون .
٢) الخطوط : زخرفة أرابسك . رسم .

٣) الأحجام : عمارة . نحت .

٤) الأضواء : إضاءة فتوغرافية . سينما .

٥) الحركات : رقص . تمثيل صامت .

٦) اللغة . الصوت في اللغة : شعر . نثر .

٧) الصوت الموسيقى : موسيقى . موسيقى درامية . غناء .

وتعلق أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ٣٣- ٣٧) على الكيفيات السابقة بأن كل فن لا يمكن أن نقول إنه يقتصر على مجموعة معينة من الإحساسات ، بل إنَّ لكل فن تنظيماً درجياً من الإحساسات المختلفة تختلف في الأهمية النسبية فالألوان مثلاً تغلب في التصوير ، والأحجام تتغلب في النحت ..بالإضافة إلي ذلك يوجد تواصل وتبادل للإحساسات المختلفة مع غلبة إحساس وسيادة غيره ...وتضيف أميرة مطر أن الفنون اقتصرت على حاستي البصر والسمع مع أن هناك إحساسات أخرى أمكن على أساسها قيام فنون هامة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية أو اللمسية . والتصوير له مادته الخاصة التي تمكنه من التعبير عن لون خاص من الابتكار ، وتعمل على إظهار البناء الحسي الذي تتركب منه الصورة (ألوان / مساحات ....) وتأخذ المادة أهميتها كمادة استطيقية عندما تمتد يد الفنان إليها لتصنع منها محسوساً جمالياً ، وذلك بفعل المهارة الفنية التي تحول هذه المادة الجامدة إلى أخرى مرنة قابلة للتغير والتعديل الذي يلائم الشكل الفني الذي يرغب الفنان أن يحققه ، فتبدي المادة ثراءها الحسي بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالي ، إلا أنه في التصوير الحديث نرى اختفاء المادة كأساس عام ، حيث استبدلت العناصر المادية للطبيعة بعناصر فكرية ، وأصبحت المادة لا تكاد تفصح عن كيفياتها الخاصة ، إلا إذا كان هدف الفنان هو أن يؤكد قيم المادة الجمالية وفي هذا الإطار يذكر إبراهيم (١٩٧٦، ص ٢٩) أن الفنان يعمد إلى الاستهانة ببعض القواعد ، في سبيل تكوين عمل فني لا يكون وليد الصنعة المادية وحدها ، وعامة تتحدد القيمة الجمالية للمادة على أساس علاقاتها المتبادلة مع كل شئ آخر في الصورة ، فالألوان مثلاً لا يرجع وصفها بالدفئ أو الجاذبية إلي الدرجات اللونية فقط ، ولكن إلى طريقة الفنان الذي ينجح في إشاعة الإحساس بالهدوء ، ويحقق التكامل بين المادة وبين الأبعاد التشكيلية والتعبيرية . وحول قيمة الصورة الفنية وعلاقتها ببعض الوسائط يذكر خميس (١٩٧٦ ، ص ٣٣-٣٤) أن اختيار خامة بعينها في أي عمل فني يعني أن لها خصائص تختلف عن بقية الخامات الأخرى وأن الفنان قد اختارها دون غيرها من أجل هذه الخصائص التي بالتالي ستخدم العمل الفني من حيث إبراز القيم الفنية ونوع التعبير الذي يريده . إن معنى استخدام خامة دون غيرها في عمل فني لا لغرض إلا لارتفاع سعرها أو حداثتها أو بريقها فقط يكون على حساب إبراز التعبير بل يمكن القول أن استخدام خامة في عمل فني دون إبراز جميع خصائصها أو استخدامها بنفس استخدام خامة أخرى لا تحمل الكثير من خصائص الخامة الأولى وهو سوء تخطيط

ومثال ذلك استخدام خامة الطين الأسواني مثلاً نفس استخدام خامة الورق الكرتون . إذن فلا أفضلية للعمل الفني لمجرد استخدام الفنان نوعية معينة من الخامات ، ولكن الأفضلية تكمن هنا في مناسبة هذه الخامة في إبراز وتأكيد التعبير الفني ووجهة نظر الفنان وذلك من خلال الإفصاح عن خصائص هذه الخامة فلا شك أن هناك فرق بين وجود هذه الخامات بحالتها العادية وبين هذه الخامات داخل العمل الفني كما أن أحجام العمل الفني سواء كانت كبيرة أو صغيرة داخل إطار الفن ما هي إلا وسيلة لإبراز بعض القيم الفنية ، لذلك لا يجب أن يدخل حجم العمل الفني كمعيار للحكم عليه ، فالحجم يجب أن يكون في خدمة إبراز المعاني المطلوبة ، وأخيراً يذكر مايرز (١٩٦٦ ،ص ٢٢- ٦٢) أن أول إحساس بالصورة الفنية هو الإحساس بالمتعة المادية والتي تتمثل في مشاهدة مفردات الصورة الفنية ، وإذا أضيف إلى هذا الإحساس عنصر الفهم ، فإن الاستمتاع الممكن حدوثه يصبح أعظم بكثير ...والصورة الفنية من جانبها المادي ليست محتاجةً إلي نوع الجاذبية الجسدية لكي تصبح جميلةً ، فالجمال في الفن نتيجة لنجاح كل من الخطوط والأشكال والملامس و الألوان في نقل فكرة ما .

٢- عنصر الشكل والصورة :

الشكل في أوسع مفاهيمه يمثل تكامل جميع العناصر والجوانب التي تكون الصورة الفنية بأسرها ، وهي وحدة متكاملة متماسكة من أجزاء تخضع لهذه الوحدة ، كما عرفه "الجشتالت" ويتصف الشكل في كثير من الأحيان بأنه يمثل الوحدة Unity في تنوع Variety وفي ضوء ذلك تأتي تعاريف الشكل ومثال ذلك : ما ذكره ستولينتير (١٩٨١ ، ص ٣٢٥) أن " بل " يعرف الشكل بأنه ترتيب للخطوط والألوان وما إليها ، ومع هذا فالشكل لا تظهر ملامحه إلا حين يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع ، والتعبير ، في عمل منظم مكثف بذاته عمل يراعى فيه ترتيب وتنظيم العناصر التي اختارها الفنان على نحو يضاعف من حيويتها وارتباطاتها الانفعالية . وعلى هذا الأساس فالشكل يوحد عناصر الصورة الفنية ويضفي عليها ذلك الطابع الكلي ، أو الصبغة (الجشتالت) الشاملة للظواهر المرئية في الصورة الفنية ، من ألوان وأشكال وملامس الأسطح ، وأيضاً ما تحويه من علاقات ووظائف تؤكد وحدة التكوين وترابطه . وتذكر أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ٣٧- ٤٠) أنه يتحدد معنى الشكل أو الصورة بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تنسق العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الألوان والأشكال والصورة في الفن تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية ، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي . وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التي تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالي مضافاً إلي ذلك الأفكار والتمثلات والخيال منظمة لتؤدي إلي إحداث التجربة الجمالية عند المتذوق وتضيف أميرة مطر أن هناك عدة مبادئ تستند

عليها الصورة أو الشكل حتى تنجح الصورة الفنية ويحقق التكامل الشكلي التام ، وتحدث الخبرة الفنية عند المتلقين من الجمهور . وتشير عفاف فراج (١٩٩٩، ص ٢٠٤) إلى هذه المبادئ هي :

- **المبدأ الأول : مبدأ الوحدة العضوية في الصورة الفنية :**

Organic Unity ويعني هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء الصورة الفنية فيما بينها لتكون كلاً واحداً ، وكل المبادئ الأخرى ينبغي أن تخدم هذه الوحدة ، وهذا المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون بحيث يستحيل أن تترجم الصورة الفنية في لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية . ويمكن توضيح ذلك الترابط بين أجزاء الصورة الفنية في ضوء مفاهيم نظرية الجشتالت حيث أن :

الشكل هو أجزاء متفاعلة بينها علاقات ويجمعها تنظيم معين ، ومن ثم صفات الشكل ، غير صفات أجزائه . نظراً لتكامل وتماسك أجزاء الشكل ، فأي تغيير يطرأ على جزء في هذه الأجزاء ينعكس على الشكل أو الصورة بأجمعها فيؤدي إلي تغييرها ، فالصورة المرسومة يتغير مظهرها العام ، بتغير أي تفصيل من تفصيلاتها . وفي ضوء ما سبق يلاحظ أن الأجزاء تحتفظ بأروع خواصها الجمالية الشاعرية بسبب علاقتها بالكل ، كما أن الكل يحتفظ بمقدرته التعبيرية المتألقة بسبب دقته ووضوحه من خلال الأجزاء الداخلة في تركيبه ، ويلاحظ في مثل هذه الوحدة العضوية Organic Unity أنها لا تفتقد إلي شئ أساسي ، كما أنه لا يوجد شئ متوفر أكثر من اللازم وأن جميع الأجزاء تساهم في تأكيد الكل . ومن ناحية أخرى فإن الصورة الفنية تجمع ما بين المحتوى المهم Sinificant Content والشكل المهم Sinificant Form ويجب أن يتوافق هنا الموضوع مع الشكل والشكل في أوسع مفاهيمه يمثل تكامل جميع العناصر والجوانب التي تكون الصورة الفنية بأسرها ، وإذا تحقق ذلك فإنها تعني اختفاء ازدواجية الشكل والمحتوى .

المبدأ الثاني : مبدأ سيادة الموضوع في الصورة الفنية :

The Principle Thematic وهو يطابق الصفة الغالبة أو الفكرة الأم ، وفي ضوء نظرية الجشتالت نجد أن من خصائص الشكل هيمنة على الأجزاء التي تؤلفه ، ويضفي الشكل على كل جزء صفته الخاصة ، فالجزء في شكل ما يختلف عن نفس الجزء في شكل آخر ، فقد يبدو جميلاً في شكل ، وقبيحاً في شكل آخر .

المبدأ الثالث : مبدأ التنوع : Thematic Variation

فلا تكفي وحدة الشكل وسيادة الموضوع الرئيسي بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات (تصغير أو تكبير أو نقل شكل معين أو قلبه) ، ويتصف الشكل في كثير من الأحيان أنه يمثل الوحدة Unity في تنوع Variety، إلا أنه في حالة وجود قدر قليل للغاية من الوحدة بالمقارنة إلي التنوع

أو في حالة وجود قدر قليل من التنوع بالمقارنة بالوحدة ، فإن ذلك يعني أن الشكل غير مؤثر بدرجة جيدة فالفن الرفيع Superb Art يتصف بأنه أكثر وحدة ، دون أن يكون أقل شمولاً Less Inclusiveكما يتصف بأنه أكثر شمولية More Inclusive دون أن يكون أقل وحدة ويلاحظ أن الوحدة يتم تحقيقها داخل التناغم Harmony وذلك وفق ما أدركه " أرسطو" من قبل وأن هناك صفة الوفرة والتنوع في وجود كل متماسك ، ويسهل فهمه في مختلف أجزائه .

- **المبدأ الرابع : مبدأ التوازن Balance**

تذكر أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ٣٧- ٤٠) أن التوازن يتحقق في صور مختلفة إما بالتماثل أو عدم التماثل أو التوافق بين المتماثلات ، والحقيقة يعتقد البعض أن الصورة الفنية التي تشد الاهتمام بدرجة أكبر ، هي التي تحتوي على قدر أكبر من التفاصيل ، وأن الصورة الفنية ستصبح أفضل ، في حالة احتوائها على كثير من الصفات ، إلا أن أفلاطون (١٩٧٦ ، ص ٨٩) كان له رأى آخر " لنفترض أننا كنا نقوم بطلاء أحد التماثيل ، وجاء أحد الأشخاص وقال لماذا لا تضعون أجمل الألوان على أجمل أجزاء الجسم ؟ إن العينين يجب أن يكونا أرجوانيتين ولكنكما جعلتموهما سوادواتين ، وللإجابة على السؤال ذلك الشخص نقول : سيدي من المؤكد أنك لا ترغب في أن تقوم بتجميل العينين ، إلي درجة أنهما يصبحا عينين ، ولكن عليك أن تفكر بدلاً من ذلك من خلال المحافظة على التناسب الصحيح للعينين ، وبغيرها فإن ذلك سيمكننا من صنع الجمال المتكامل . مما سبق نجد التأكيد على التوازن كعامل من العوامل الهامة لأحداث التكامل الشكلي ، وليس كثرة التفاصيل فقط ، وكلما أزداد تصور الشكل وأجزائه الداخلية فإنه يتصف بأكبر قدر من التوازن الديناميكي النفسي Dynamic Psychological Equilibrium وقد عرفه كوليريدج (١٩٧٦ ، ص ٩٠) في ما يلي : يعبر الخيال عن ذاته في التوازن ، أي من خلال التوافق بين الجوانب المتقاربة ، أو بين الصفات المتناقضة وكذلك بين أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بشكل عام ، أو من خلال الثبات والأفكار ، أو الصورة وكذلك الفرد الذي يتصف بالمقدرة على التمثيل والإحساس بالجدة والحداثة مع ما هو قديم أو مع الأشياء المألوفة . كما أن هناك نقطة مهمة تتصل بالتوازن بين تنظيم الشكل والقصد من وراء الصورة الفنية ، ومثال ذلك إذا كان أحد المصورين بذل جهده للتوصل إلى جمال التصميم ، من خلال التنظيم الجميل للألوان والخطوط ، والأشكال ، والكتل ، معنى ذلك أن توجيه انتباهنا إلي الموضوع .كمثير سيؤدي إلي تشتت اهتمامنا بعيداً عن التصميم ، وعلى هذا الأساس ، فإنه يجب أن يكون غير ظاهر بصورة نسبية ، وبالإضافة إلي ذلك يجب أن تكون التفضيلات التصويرية تابعة ، أو يتم التخلص منها نهائياً .

- **المبدأ الخامس : مبدأ التطور في الصورة الفنية : Evolution**

تذكر أميرة مطر (١٩٨٩ ، ص ٣٦) أن هناك انتقالاً من أجزاء سابقة زمانياً إلى أجزاء لاحقة عليها ويشاهد هذا في الرواية أكثر . ويذكر خميس (١٩٧٦ ، ص ٢٧) وفي النهاية يمكن التنويه إلى أن الشكل يتصف بالتجريد والتجريد بمعناه الشامل هو الاختلاف أو المغايرة عن الأصل والتجريد في الفن يؤدي دائماً إلي إنتاج رموزٍ ابتكاريه تحمل المعاني وتنبض بها وتشع الأحاسيس والأفكار دون واسطة توجهه .

٣- التعبير : يتضمن الشكل قيماً تعبيرية ، وأغراضاً انفعالية وذهنية ، وذلك علاوة على ما سبق من الحالة التي تكون عليها عناصر الشكل العام من ألوان ، وأشكال الخطوط ، وملامس ، وترتيب وتكامل من خلال تخطيط وتنظيم ويمكن تقسيم المحتوى التعبيري لكل صورة تأثيرية على المتلقين المتذوقّين إلي نوعين هما :

- **المحتوى السيكولوجي** : يرتبط التعبير في هذا الاتجاه عند المتذوق بالناحية الوجدانية الذاتية الخاصة التي تختلف من فرد لآخر ، فتتميز تجربة المتذوق بالعمق التعبيري بما يحتويه من أفكار وآراء خاصة بالموضوع الفني .

- **المحتوى الأيدلوجي** : يرتبط التعبير في هذا الاتجاه عند المتذوق بمحتوى العواطف الاجتماعية التي ترتبط بالتغيرات البيئية وبفلسفة وثقافة المجتمع في زمن معين ، فالمتذوق يشارك بعواطفه الفنان والمجتمع عامة ويدخل في هذا المحتوى عنصر المعرفة والعلم والتفسيرات المختلفة للصورة الفنية . وهذا التقييم لا يعنى أن التعبير في الصورة الفنية يقتصر على أحد الاتجاهين دون آخر ولكن قد يتضمن كلا الاتجاهين ، ولكن يغلب أحدهما على الآخر فيتميز به . ويشير سانتيانا (١٩٨٠ ، ص ١٤٧) إلي جانبين يتضمنها المحتوى التعبيري للصورة الفنية (التصوير) هما :

- **الجانب الأول** : هو الموضوع المعروض بالفعل ، أو الصورة أو الشئ المعبر .
- **الجانب الثاني** : هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة اللاحقة ، والانفعال ، أو الصورة المثابرة أو الشئ المعبر عنه ويتضح المحتوى التعبيري عندما يتوافر شرطين :

١- تأمل المتذوق للصورة الفنية ، موظفاً مشاعره .

٢- إندماج الجانبين السابقين (الموضوع المعروض ، والموضوع الموحى به) لأنَّ التمييز بين هذين الجانين هو لمجرد توضيح طبيعة المحتوى التعبيري ، وفي هذا يذكرنا مايرز (١٩٦٦ ، ص ٢٢- ٦٢) أن الشخص الذي سيستمتع بصورة فنية من أجل صفاته المادية (الشكل / اللون / الملمس ....) غالباً

ما يشتق منه انفعالاً أولياً ، ويتضح مزيج الصورة المادي والعاطفي في بعض الصور الفنية ومثال ذلك تمثال " أفروديت " ل "براكسيتيلس " الذي يروقنا لجمال شكله ولنوع صياغته الحالمة أيضاً ، ثم يضيف "مايرز " أن معاني الفن التعبيرية تستخدم وتزداد تعمق وتضيف إلي نفسها عناصر مترابطة روائية وذهنية ، وعملية ، ورمزية ، ودينية ، تتضح فيما يلي :

– **العامل الروائي** : للعامل الروائي والمضمون القصصي في الصورة الفنية ، فوائد كثيرة ممكنة فهو يساعدنا على تفهم ما كان في ذهن الفنان عن صورته ، ففي بعض الصور الفنية تكون نقطة البداية لفهمها ، هذا العامل الروائي أو القصصي الذي تتضمنه . فمهما كانت مميزات بعض الصور الفنية فإنها في الأصل تحكي قصصاً بسيطة واضحة كل الوضوح (مثال : لوحة روبنز ، النزول عن الصليب) وتتأثر دوافعنا للرؤية على عوامل منها أهمية القصة التي تتضمنها الصور الفنية ومنها توافر نوع من الفضول لدى الروائي لتفحص الصور ، ومنها أن الصورة الفنية التي يشاهدها توحى بتجربة قد خاضها أو شاهدها .

– **العامل الديني** : يحس الرائي في بعض الأحيان برضا ولكن هذا الرضا هو رضا روحيٌّ ليس له شأن بالناحية الجمالية ، ولكن الملاحظ الآن أن الفن الديني أقل أهمية في الغرب الحديث عما كان عليه في الفترات السابقة .

– **العامل التاريخي** : تكمن إحدى المتع التي ترتبط بالفن في وجودها كشكل لتاريخ مرئي بالنسبة لنا وهنا قد نقدر صوراً فنيةً لأسباب ليست جمالية بنوع خاص بالرغم من أهمية الأسباب ، فالآثار المختلفة بالإضافة إلى شكلها ولونها وملمسها لها صلتها التاريخية التي تبعث على الفضول ، وتضيف اهتماماً بالغاً عند المتلقي لها ، فهي رموز مرئية للماضي .

– **العامل الذهني** : يستخدم الرائي للصور الفنية قدرته على التفكير عند استمتاعه بهذه الصور أو محاولته تمييز معنى من المعاني التي تتضمنها هذه الصور ، والصورة الفنية نفسها سواء كانت تصويراً أو غير ذلك تتيح كذلك تجربة ذهنية بالمعنى التحليلي عندما نتهيأ للكشف عن العناصر الشكلية أو التكوينية التي تتكون منها ، أو عند محاولتنا تقدير ما وراء تكوينها من نظام أو علاقة بين مختلف أجزائها هذه التجربة الذهنية تسير في أسلوب تعليلي يعتبر تحدياً من العقل يثمر فهماً أعمق ، ونوعاً من المتعة عندما نكتشف تفكير الفنان ، ولا شك أن كل الصور الفنية ناتجة عن قدر معين من التخطيط ، وقد يكون هذا التخطيط واعياً ، أو قد يكون تلقائياً كما في بعض الصور الحديثة .

– **العامل الرمزي** : يتطلب خلق التصور الرمزي شخصية تتميز بالخيال والحسّ تماماً ، كما يتطلب استجابة أعمق من ناحية المتلقي ، والرمز هو اشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة ، يمكن أن يكون مجرد شعار أو إشارة ترمز إلي فكرة معينة أو شئ معين ، وفي الصور الفنية التي تستخدم الرمز يلجأ الفنان فيها إلي الرمزية المنبثقة من الاستعمال القائم على العرف وعن العلاقة

الذهنية المشتركة والارتباط العام . والمتتبع للجانبين اللذين أشار إليهما " سانتيانا "(الموضوع المعروض بالفعل ، الموضوع الموحى به) وذلك عبر تاريخ فن التصوير يجد أن الموضوع المعروض بالفعل كان في البداية طاغياً على الشكل ، حيث كان الموضوع ممثلاً تمثيلاً كاملاً وواقعياً . واستمر هذا الحال في عصر النهضة ، وفي المدرسة الكلاسيكية ، التأثيرية ، وكان التذوق الفني في هذه المرحلة مواكباً لحركة الفن نحو الاتجاه الواقع حتى في المرحلة التأثيرية نفسها ؛ لأن المتذوق كان وما زال مرتبطاً بالموضوع الطبيعي . ومع تقدم التفكير العلمي في العصر الحديث أصبح الأسلوب الفني أو طريقة التنفيذ والأداء هي المقصودة لذاتها ، وفي هذا الإطار يذكر هيكل (١٩٧٧، ص ٦٠) أن "بيكون " أشار أن الموضوع في الصورة شئ آخر أعمق من فكرة الموضوع الإيضاحي . وذلك لأن الموضوع هو المرتبط بالصورة الفنية ذاتها وهكذا أصبح من المألوف في التصوير نجد تحريفاً للأشكال الواقعية . وعن العلاقة بين الموضوع وقيم الصورة الفنية ، ويذكر خميس (١٩٥٦ ، ص ٣٦- ٣٧) أن للفنان الحرية في التعبير عن أي مظهر من مظاهر لحياة فهي كلها صالحة لأن تكون مصادر للتعبير الفني وذلك دون تفرقة بين مظهر وآخر فلا فرق بين صورة تعبر عن زهرة أو صورة تعبر عن حشرة طالما أن تسجيل الحقائق الواقعية لا يؤثر كثيراً في استمتاعنا ولكن المهم هو ما تحتويه الصورة الفنية من قيم فنية . وعلى هذا الأساس فالفنان عليه أن يبحث عن الموضوعات وأن ينقل لنا انفعالاته وأحاسيسه تجاهها بحرية وقد تحجب بعض النظرات الخاطئة فرصة اكتشاف الجديد من الموضوعات في الفن التشكيلي فكثيراً ما ننظر إلي بعض الكائنات من الزاوية الوظيفية أو العملية لا الزاوية الجمالية ، وقال "بيكاسو" " الفنان فرد لدية الاستعداد لأن يتأثر بالانفعالات والأحاسيس التي تنبعث من جميع النواحي ، من الأرض ومن السماء ومن قصاصات الورق ومن الأشكال العابرة ، ومن نسيج العنكبوت ، لذلك لا يجب التفرقة بين الأشياء ما دامت هذه الأشياء لها كيانها ووجودها فلا يجب التفضيل بينها ، بل من الواجب علينا أن نحصل على ما يلائمنا حيثما نعثر عليه . وإذا كنا سوف نترك للفنان حرية دون إلزام وضغط فإننا نفعل ذلك لأنه الفنان جزءٌ من أرضه وأمته وعصره وإنسانيته يشعر بآمالها وأفراحها ويؤمن بمبادئها وقيمها ويسعى دائماً إلى تطورها وتقدمها .

الخصائص المميزة لمحتوى المثير الفني في الصورة الفنية :

أن محتوى الصورة يلعب دوراً هاماً في التذوق الفني ، وقد ظهرت دراسات كثيرة حاولت تحديد الخصائص المميزة للصورة الفنية المفضله ، واختلفت هذه الدراسات في طبيعة وعدد المصطلحات التي تستخدمها للتعامل مع محددات الخبرة الفنية . إلا أنها تشترك في وجود أفكار أساسية مثل اشتراكها أن إدراك الجمال دال لعاملين متعارضين هما النظام ، والوحدة ، والتعدد أو التنوع . وتشير عفاف فراج (١٩٩٩ ، ص ٢١٠- ٢١١) أن " كابلان " يؤكد الدور الهام الذي يلعبه المحتوى في التذوق

فالدراسات تشير إلي تفضيل الأفراد المتزايد للمشاهد الطبيعية ، وأن وجود الماء في المشهد الطبيعي يعزز التفضيل لهذا المشهد ، وكذلك الحال بالنسبة لوجود الأشجار فيه أيضاً ، ويقولون أن الكائنات الحية تفضل البيئات التي تعزز بقائها واستمرارها في الحياة ، ويمكن أن تنطبق هذه الحقيقة على عمليات التفضيل البيئي أكثر من انطباقها على عمليات التفضيل الجمالي ، بالرغم من تأكيد j.Appleton الذي قام بالتركيز بشكل خاص على صور المنظر الطبيعي .كتعبير عن التفضيل في فترات مختلفة من التاريخ . ويذكر "كابلان" بعض هذه العوامل المؤثرة على عمليات الجمالي بشكل عام والبيئي بشكل خاص ، وهذه العوامل تتعلق بالنواحي الشكلية :

أ- التماسك Coherence : تتعلق هذه الخاصية بالسهولة أو المرونة التي تتم بها عملية التنظيم أو التشكيل أو تكوين البيئة الخاصة بالشئ الذي سيراه الفرد ، فالقدرة على تنظيم ما يراه المرء إلي وحدات قليلة قابلة للتحديد هو أمر حاسم هنا ، فمناسبة عنصر معين في المشهد هو جانب مهم من جوانب التماسك ، كذلك فإن تكرار عرض نفس الوحدة البصرية الأساسية "شجرة مثلاً " مع تباينات قليلة يساعد على تشكيل وإدراك المشهد بسهولة .

ب- التراكب Complexity : نوع من الثراء أو التنوع الخاص بالمشهد ، ويجب الحرص على الالتزام بالتمسك داخل هذا الثراء ، ويتضمن التركيب تقييماً لما إذا كان هناك شئ ما في المشهد يستحق أن يكون الفرد خريطة معرفية عنه .

ج- الغموض أو الخفاء Mystery : هذا المكون يشمل على استنتاج بأن الفرد يمكنه أن يتعلم أكثر من خلال الحركة والاستكشاف وتعتبر المشاهد الأكثر تفضيلاً هي التي يزداد احتمال أن تعطي انطباعاً بأن المرء يمكنه اكتساب معلومات جديدة إذا أمكنه أن يتحرك بعمق داخل المشهد وخلف السطح الظاهري .

د- الوضوح أو القابلية للقراءة Readability : الوضوح خاصية مميزة للمتلقي التي تبدو وكأن الفرد يمكنه اكتشافها دون أن يضل طريقه ، ويستطيع استخلاص المعاني منها بسهولة .

مكانة الثقافة البصرية في التذوق الفني :-

أوضح غراب (٢٠٠١ ، ص ١٦٠- ١٦٢) أن هناك مجموعة من المحورات لمكانة الثقافة البصرية من التذوق الفني يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

١)- تزداد سعة الثقافة البصرية بازديادات قدرة الإنسان على التذوق والنقد الفني .

٢)- ثراء الفكر والفنون الأخرى لدى الإنسان يسهم في ثراء التذوق ووضوح الأفكار والمعاني الكامنة والظاهرة .

٣)- التغير الثقافي يعني وجود تغير عن الثبات الثقافي الممثل في رصيد الإنسان وخبراته السابقة .

٤)- يستند النقد الفني إلى أسس موضوعية ، فبعضها ثقافية ، ويصعب اكتمال الرؤية النقدية إذا اختلت الثقافة في محتواها .

٥)- إن صقل الأفكار النقدية وتهذيبها أساسه الثقافة .

٦)- توجد علاقة بين التطوير والإبداع ، والتطوير في الفكر والتحليل والتصنيف والمقارنة يسهم في التذوق الفني .

٧)- لا ينعزل المتلقي أو الناقد أو المتذوق عن المجتمع ومن ثم لا ينعزل عن الثقافة التي تعد وعاء يشمل كافة تفاعلات المجتمع ومكوناته .

٨)- لا يتخلى الناقد عن التراث العام أو الخاص فهو أساس إصداره على الاحكام ، وإن النقص في ذلك يشكل قصوراً في عملية التذوق الفني . وهذا يعني ضرورة أن يكون المتلقي أو المتذوق أو الناقد على قدر واسع من الثقافة .

٩)- أهمية أن يكون الناقد ، متفهماً لفلسفة المجتمع وأفكاره . باحثاً عن القيم والصفات الخلقية .

١٠)- الوعي بالمحتوى الفكري للحضارة وبخاصة التي تنتمي إليها الصور التي يقوم بنقدها وإن ذلك يسهم أيضاً في عملية التذوق ، وأن ما يحدث من استمتاع بالصور الفنية وغيرها مصدره الثقافة .

١١)- إن فهم التطور في الأفكار والخصائص الذهنية والممارسات العملية والسلوك يسهم في موثوقية ما يجيء به الناقد .

١٢)- القيم النابعة من العقيدة تعطي الصور المراد نقدها صبغة خاصة عند تناولها ، وتتحدّد معاييرها بمعايير من اتجاه العقيدة التي تحددها لرحلة الإنسان في الحياة .

١٣)- استناد النقد على قيم الفكر والسلوك .

١٤)- المصادر الأساسية للنقد والتذوق وما يتصل بكم وسعة المعلومات التي تسهم في التذوق والنقد :

- التراث الموروث عبر الأجيال .
- التراكمات الفكرية التراثية المحلية والعالمية .
- مدى فهم الحضارة المعاصرة .
- الذاتية الخصوصية وهي الحيوية سواء للصور الفنية أو المتلقي أو الناقد أو المتذوق .
- النقد الذي يعتمد على الفكر النقي .
- حركة النقد وتجدده النابع من حركة المجتمع وتطوره ، وتطور الأساليب المتفاعلة داخله .

١٥)- الإبداع القائم على الوقوف على الاتجاهات والأساليب والأنماط والتقنيات العالمية في مجال الفنون ووحدتها يؤثر في سعة الذوق والنقد .

١٦)- إن دراسة المحتوى يمثل بعداً أساسياً في عملية التذوق والنقد الفني .

القراءة النقدية للصورة الفنية :

أن الإنسان بدأ رحلته في الحياة في عملية النقد والتحليل منذ أن أدراك آدم عليه السلام أنه ما كان ينبغي أن يفعل ما أتى به بالهبوط لعالم المادة . على كوكب الأرض وعرف الإنسان البدائي النقد عندما هبط من الكهف إلي الوادي وأخذ يبحث الظواهر محاولاً اكتشاف كنهها . فعرف البدايات الأولى للنقد التي أوجدت أنظمة الحضارات المختلفة التي عرفها الإنسان ، وتشير إليها رموز الفن وأشكاله في كافة أنحاء الأرض في الأماكن ذات الحضارات الأصلية القديمة غير حضارة المادة .

أهمية القراءة النقدية للصورة الفنية : يذكرها غراب (٢٠٠١ ، ص ٧٦ -٨١) فيما يلي:

١)- القدرة على إصدار أحكام جمالية على الأشياء والسلوكيات الموقفية .

٢)- محاولة للارتقاء بالثقافة المعاصرة للإنسان العربي في ضوء أهدافه الحياتية .

٣)- تذوق القيم الكامنة والظاهرة في المدركات البصرية .

٤)- ترقية مظاهر الأشياء الجمالية ، وتطويرها بما يتفق مع طبيعة العصر وذوق الإنسان .

٥)- تنقية التراث الجمالي للإنسان من رموز الثقافات التي لا تتعايش وطبيعة أنظمة البيئة الجمالية العربية .

٦)- قراءة واعية لتاريخ الإنساني المرئي عبر الحضارات المختلفة لمعرفة أنظمة جديدة لتفاعل الإنسان في الحياة .

٧)- دراسة المتغيرات الثقافية والاجتماعية المؤثرة على التجربة الاستاطيقية .

٨)- وسيلة لكسب اللغة البصرية غير اللفظية ورموزها العالمية .

٩)- وسيلة لتنمية السلوك الجمالي القائم على المفاهيم المجردة للرموز والأشكال .

١٠)- وسيلة للارتقاء بالقيم والأحاسيس والمشاعر للمجتمعات التي تعاني من أمية بصرية .

١١)- مقياس لرؤية مدى التقدم وبقاء القيم الأصلية في عالم أصبح فيه الغزو الثقافي بكافة أبعاده حقيقة قائمة .

١٢)- وسيلة لتحقيق الإتزان الانفعالي والاجتماعي ولإحداث المشاركة الوجدانية لنقل الخبرة الجمالية.

١٣)- وسيلة لتأكيد الانتماء للمكان والزمان .

١٤) وسيلة لتعليم المهارات المختلفة المتصلة بأساليب التذوق النقد .

١٥)- وسيلة لتنمية الفروق الفردية المتصلة بالحكم والمفاضلة الجمالية .

١٦)- وسيلة لتنظيم المفاهيم والأفكار وفق منطق علمي وجمالي .

١٧)- وسيلة لإثراء التذوق والخيال بقيم إبداعية .

١٨)- وسيلة للكشف عن إيجابيات وسلبيات الثقافة البصرية .

ضرورة دراسة التذوق والنقد الفني :

أن الصور الفنية التي أبدعها الإنسان خلال رحلة البشرية تمثل وعاءً للتجربة الإنسانية بكامل أبعادها وأن التراث المرئي للإنسان في حدّ ذاته لا قيمة له .كتاريخ ولكن القيمة تكمن في مدى الاستفادة من هذا التراث وما يحويه من خبرات وتطويع ذلك بما يعود على إنساننا المعاصر بالخير في المجال الذي يسلكه في الحياة ، والذي لا يخلو من التذوّق والحكم والمفاضلة . إنَّ رصيد البشرية في الجماليات أشبه بمنجم للذهب يحتاج إلي تنقية وتحليل لإظهار صدق المعدن وقيمته وتحديد الغاية التي يستخدم من أجلها والتي تحقق خيراً للإنسان ، تماماً كالفضيلة فهي في حد ذاتها لا قيمة لها إن لم نفعلها ونسلكها ونترجمها إلى مواقف وننقلها إلي الآخرين . شأنها شأن كل ما يرتبط بالإنسان أو يتفاعل معه . هكذا يبدو التذوق والنقد الفني وتطبيقه في الحياة ويمكن بلورة ذلك وإيضاحه من خلال ما ذكره غراب (٢٠٠١ ، ص٨١- ٨٩) في العديد من الضروريات وهو ما يتمثل في الشكل (٤٢) :

ضرورة دراسة التذوق الفني

التذوق الفني
ضرورة
ضرورة
جمالية
ثقافية
اجتماعية
حياتية
سيكولوجية
سياسية
اقتصادية
فكرية
عالمية
مستقبلية

شكل (٤٢)

ويمكننا إلقاء الضوء على ما سبق في التالي :

١- الضرورة الاستاطيقية جمالية : لفهم المعاني الجمالية وما يرتبط بها من فلسفات فكرية من خلال إعطاء قدرة ذات مدى أوسع على التصوير ، حيث تساعد في تنمية عدة جوانب مختلفة منها :

١- تنمية القدرات الخاصة بالحكم والمفاضلة على الجماليات مع التقويم المستمر لجميع عمليات الإبداع والتفكير والتعبير .

٢- تنمية القيم الإبداعية الابتكارية المختلفة .

٣- تنمية أساليب التعبير والتفاهم لتحقيق الاتزان الاجتماعي .

٤- اكتساب لغة غير لفظية للاتصال والتفاهم وصقل الغرائز المتصلة بالميول والاتجاهات .

٥- إثراء الفكر والرؤية البصرية والسلوك بقيم تخيلية جمالية .

٦- بحث أنظمة جديدة للرؤية الجمالية في ضوء المتغيرات العالمية .

٧- محاولة للارتقاء بمظاهر الحضارة أو مفرداتها الثقافية .

٨- تنمية أساليب التعلم وتعزيز وتشجيع أعمال البحث والإنماء الجمالي .

٩- تنمية القدرة على وضع الأهداف والاستراتيجيات المختلفة لتطوير مظاهر الأشياء (البصرية والمعنوية) .

١٠- الإفادة من الأصول والحقائق والتقنيات المتطورة وترشيدها لتطور المجتمع جمالياً وقطع مسافات التخلف الحضاري والحفاظ على التراث .

٢- الضرورة السيكولوجية للتذوق الفني : وسيلة لتهذيب السلوك الإنساني والارتقاء به حضارياً عن طريق:

١- تحقيق الاتزان الانفعالي من خلال تذوق الفن أو المفاضلة ، أو المقارنة .

٢- تحقيق الذات بالاتصال بالآخرين من خلال الفن عن طريق ما يبدعه الإنسان .

٣- توحيد المشاعر والأحاسيس وبخاصة عند رؤية أو تناول الصور الفنية .

٤- تحقيق التكيف الاجتماعي للفرد البشري من خلال الفن وتذوقه ونقده .

٥- الارتقاء بالسلوك الإنساني في كافة أنظمة التفاعلات الحياتية .

٣- الضرورة الاجتماعية للتذوق الفني : وسيلة لتوحيد المشاعر والأحاسيس بين الأفراد وربط الإنسان بمجتمعه وأفراد ذلك المجتمع :

١- تطوير شكل السلوكيات في المجتمع من خلال أنظمة الجماليات .

٢- تطوير أنظمة التفاعل الإنسان في أنماط حضارية تشير إلي ذوق وتحضر الإنسان .

٣- تحقيق الاتزان الاجتماعي بوجود أفراد إنسانيين على درجة الثقافة .
٤- التكيف مع اتجاهات التقدم في كافة المجالات .

٤- الضرورة السياسية للتذوق الفني : للتعريف بالمكان والزمان عن طريق الفن والغاية منه واعتباره سفيرا للعالم ينقل بصدق أصالة وتراث الإنسان :
١- تحديد مكانة المجتمع حضاريا بين الأمم ومواكبة التقدم العالمي .
٢- إيجاد لغة مشتركة للتفاهم الدولي عن طريق الفن والجمال والتراث .
٣- تحديد المكانة الحضارية بين الأمم المتقدمة بالتعريف بتقدم الإنسان ومعدل نموه الحضاري .
٤- نقل قضايا النضال عالميا .

٥- الضرورة الحياتية للتذوق الفني : للارتقاء بأنظمة التفاعلات البشرية المختلفة والمحافظة على رموز وأشكال الفنون الإسلامية والعربية الأصيلة :
١- إن الجماليات القائمة على التراث شكل من أشكال حياتنا .
٢- أسلوب من أساليب التكيف الاجتماعي .
٣- توحيد مشاعر الإنسان داخل المجتمع .
٤- الاهتمام بالتراث وأصالته .

٦- الضرورة المستقبلية للتذوق الفني : لمواكبة التقدم الحضاري في كافة المجالات الإيجابية لخدمة الإنسان :
١- محاولة لإحداث التقدم القائم على أسس ترتبط بتاريخ الإنسان .
٢- محاولة للحفاظ على التراث والقيم الإنسانية التي يكون مصدرها التراث وخبرة الأجيال .
٣- محاولة لمواكبة العصر والسير مع الدول المتقدمة فيما يدعم من بناء الإنسان .
٤- التبصر بشكل الحياة المستقبلية جماليا .
٥- محاولة للحفاظ على القيم المعنوية والجمالية في ضوء التغيير العالمي .

٧- الضرورة العالمية للتذوق الفني : لتعريف الشعوب بنقاء الإنسان وأصالته :
١- إن الفن لغة عالمية من خلالها تتوحد مشاعر البشر وتسمو سلوكياتهم لوجود لغة واحدة للاتصال.
٢- أن الفنون خير سفير للبلاد التي تنتمي إليها . وهي تعبير صادق عن مشاعر الإنسان .
٣- لغة عالمية للتفكير في آمال الإنسان وأحلامه وتطلعاته .
٤- وسيلة للحفاظ على التراث وما يرتبط به من مفاهيم .

٥- دراسة أفكار الشعوب وخبراتها السابقة وفهم أبعادها الثقافية .

٨- الضرورة الاقتصادية للتذوق الفني : لترقية مظاهر الأشياء والتي يستخدمها الإنسان في الحياة العامة ويعمل على إثراء المنتوجات بقيم جمالية وإبداعية :

١- استثمار القيم الجمالية اقتصادياً خلال مجالات التجارة والصناعة وغيرها لزيادة العرض والطلب .

٢- تتوقف سيكولوجية الاقتناء وحركة الاقتصاد على المظهر الجمالي أي توظيف الفن لخدمة الصناعة والمجالات الأخرى .

٣- ارتباط الشكل بالوظيفة في كل ما يبدعه ويبتكره ويحدده الإنسان كأحد الأسس الاقتصادية .

٤- تنمية الفكر الإبداعي والقيم التحليلية والتخيلية لتطوير الأشياء المنتجة أو التي يراد إنتاجها .

٥- هو عملية مواكبة للعصر وتطوراته السريعة والمتغيرة وفقا للفهم الواع لأسس الجماليات .

وظيفة التذوق :

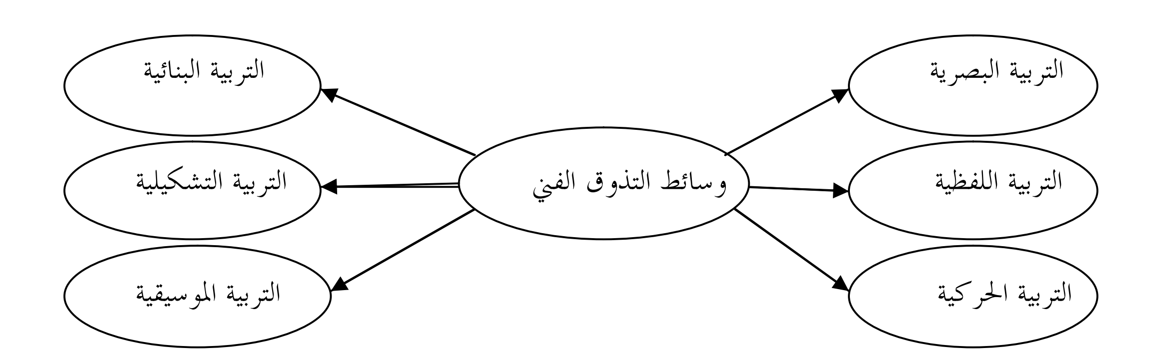
أن التذوق الفني يهدف إلي تحقيق عدد من الأسس يذكرها كل من خميس (١٩٧٦ ، ٩٠) وعبدالحميد (١٩٨٩ ، ص ٧٨) وأهمها :

- تجنب التوتر الطبيعي لجميع أشكال الإدراك والإحساس وما يتصل بتناول الجماليات .
- تحقيق التناسق بين الأشكال المختلفة للإدراك والإحساس بعضها البعض وفي علاقاتها بالبيئة وهو ما ينعكس أثره على الإنسان .
- التعبير عن الإحساس بصيغة قابلة للنقل جماليا .
- التعبير بصيغة قابلة للنقل عن أشكال الخبرة الكلية التي قد تظل لا شعورية جزئياً أو كلياً .
- التعبير عن منظومات جمالية جديدة للارتقاء بشكل الحياة في كافة مدخلاتها .
- التعبير عن الفكر الاستاطيقي بالصيغة المطلوبة .
- محاولة للبحث عن استراتيجية عربية إسلامية جديدة للمفاهيم المستندة على العقيدة في مجال دراسة الجماليات .
- محاولة لتأصيل جماليات الإبداع العربي الإسلامي .
- بحث ودراسة أنظمة التقنيات المعاصرة ومدى تأثيرها على المواطن العربي المسلم في المجتمعات البكر .
- محاولة لحفظ وصيانة الرموز الحضارية العربية الإسلامية من متغيرات قد يحدثها الغزو الثقافي لإذابة جماليات الفن العربي الإسلامي .
- تحديد معالم القيم الجمالية لدى الإنسان العربي المسلم .
- تطوير أنظمة السلوكيات في إطار جمالي يتفق مع العقيدة الإسلامية .

وسائط التذوق الفني :

توجد قنوات يتم عن طريقها إحداث التذوق الفني شكل(٤٣) ،ويشير إليها غراب (٢٠٠١ ،ص٩١) وهي :

- التربية البصرية : عن طريق العين .
- التربية التشكيلية : عن طريق اللمس .
- التربية البنائية وتتم عن طريق الفكر ـالأشغال الفنية ـ التصميم .
- التربية اللفظية : عن طريق الكلام من شعر ونثر وتمثيل .
- التربية الحركية : عن طريق العضلات –الرقص الإيقاعي .
- التربية الموسيقية : عن طريق الأذان – الموسيقى .



شكل (٤٣)

شروط الاستجابة للصورة الفنية لتذوقها ونقدها جماليا :

أوضح غراب (٢٠٠١ ، ص ٩٥) أن الشروط تتلخص فيما يلي :

١- وجود العمل الإبداعي بخصائصه المميزة ، التي تحدد مستوى ودرجة الإبداع .

٢- وجود شخصية مبدعة ، ممثلة ظاهريا ، أو أن يكون ذلك كامناً داخل الصورة الفنية ، فإن كل صورة مبدعه تنم عن وجود شخصية مبدعة .

٣- المجال والقناة التي تحمل الرسالة الفنية .

٤- وجود متلقي (متذوق – ناقد) له خصائص معينة .

٥- وجود مثيرات حافزة للاستجابة وأحداثها .

العوامل التي يخضع لها المتذوق أو المتلقي :

يشير غراب (٢٠٠١ ، ص ٩٥- ٩٦) إلي هذه العوامل :

١- عامل معرفي : ويشتمل الاستعدادات العقلية والمعرفية .

٢- عامل وجداني : ويتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية .

٣- عامل اجتماعي : ويشتمل التراث الثقافي والاقتصادي والاجتماعي وما هو شائع بين الجماعات .

٤- عامل جمالي : ويتضمن التشكل الفني والخصائص الكامنة داخله .

الذوق الجمالي وحوار الثقافات :

أن العثور على تطبيق لفكرة الإلتقاء بين أنماط جمالية مختلفة في إطار التقاليد الثقافية أصبح أمرا ممكنا في الصور الفنية من العصور الفرعونية . ففي جدارية " نب آمون " كان قد استخدم الفنان المصري القديم الرموز الإنسانية من الموروث الفني ، مع بعض التغيرات الطفيفة في تمثيل الأشكال في الفضاء مما جمع بين الفنانين المصريين من عصور فرعونية مختلفة في إطار تقليد متواصل . وبالرغم من انتماء الذوق الجمالي لبيئة ثقافية واجتماعية معينة ، فإنه من الممكن تقديم القيم الشكلية والخيالية الجملية ، في أساليب فنية مختلفة في أنماطها الثقافية . وفي العصر الحديث يستمتع الناس بجمال الفن الفرعوني ، مثلما يعجبهم الفن الإغريقي أو الفن الزنجي أو الإيراني . وبمقارنة أساليب فنية مختلفة ، يمكن اكتشاف حقيقة أن كل تقليد فني يرجع في أساسه إلي الظروف البيئية والاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها . أما الأشكال الجديدة من الفن فقد نشأت في ظل تقاليد فنية راسخة . ويذكر عطية (٢٠٠٥ ، ص ١٦٣- ١٦٥) أنه حينما ركز الفنانون التأثيريون ، في لوحاتهم على تسجيل التغيرات اللونية وتبايناتها ، مثلما فعل المصور الفرنسي " مونيه " Monet كانوا يطورون الطابع التصويري الذي يناقض الطابع الخطوطي و لم يلجؤوا للتحريفات في اهتماماتهم اللونية ، مثلما حدث في الماضي ، في القرن السابع عشر عندما أكد " الجريكو " وهو الفنان الإسباني من طراز النهجية ، على المبالغات في معالجاته اللونية والملمسية.بما يتفق مع غاياته التعبيرية ، ومن أجل التوصل إلي إيحاءات عاطفية قوية . وبفضل تطور وسائل نشر الثقافة في العصر الحديث ، أصبح التبادل الثقافي الدولي بين مختلف البلدان أمرا غاية في السهولة . ورغم غزو الثقافة التجارية لميدان الثقافة ، مما يسيء للحياة الإنسانية ، فإن الفن الأصيل سوف يحافظ على شخصية الإنسان ، وعلى ذكائه ، وعلى عالمه الروحي . وفي عصر عالمية وسائل الاتصال سوف تعرض المنتجات الثقافية ومنها الفن ، على جمهور متعدد الثقافات ، وسيصبح التراث الفني في المتناول على الصعيد العالمي . والحقيقة أن الفن يشتمل على تقاليد فنية عديدة ، وإن تجاهل التنوع يجعلنا نتحيز لثقافة معينة على نحو مبالغ فيه ، بل وعلى حساب ثقافة . وهناك خطورة متوقعة ، إذا تحيز الفنانون لثقافة الغرب ، وتجاهلوا قيمة الجمال النابعة من الحياة الحقيقية ومن الإرادة ، وبناء على اختيار حر .

وسوف يظهر الفن أكثر تميزاً وأكثر ثراءً وحيوية من النواحي الجمالية والتعبيرية والشكلية ، بقدر اشتماله على أفكار عديدة منسجمة مع بعضها في نسق واحد . واشتمالت الصورة الفنية على ثقافات مختلفة ومنسجمة هو دليل على ازدهار الفن وعلى تطور الثقافة . وسوف يستثير الفنان العودة إلى الفن البدائي الكامن في أعماق ثقافته ، فلا يكتفي بإبتكار صورة تحقق وظائف تمثيلية أو تعبيرية ، وتحويل الصورة إلى رمز ، وإنما سيبحث عن إمكانية العودة إلى القيمة الطبيعية للأولّي وللبدائي . ويمكن لثقافة مجتمع أن تستفيد من ثقافة مجتمع آخر ، إذا ما استطاعت أن تتخلى عن مبدأ المبالغة في تفردها ، وإذا ما شعرت بالاحترام تجاه الثقافات الأخرى ، انطلاقا من مبدأ أنه ليست هناك حضارة عالمية بالمعنى المطلق ، وإنما الحضارة تعني التعايش بين ثقافات متنوعة ، وينبغي أن يقوم الحوار العالمي بين الثقافات المختلفة على أساس احتفاظ كل ثقافة بأصالتها .

الدراسات السابقة :

نبذة مختصرة للدراسات السابقة ذات صلة بمجال البحث :

أ- إتجاه ثقافة الصورة :

١- عنوان الدراسة : ثقافة الصورة الرقمية وجوانبها الأخلاقية والإعلامية

اسم الباحث : بخيت ، السيد ، ٢٠٠٧ ، مؤتمر ثقافة الصورة الأردن .

هدفت الدراسة رصد التطورات الحادثة في مجال صناعة الصورة الإعلامية الرقمية . وتحليل الظواهر المرتبطة بتأثير المعالجة الرقمية للصور على العمل الإعلامي و أبرز الحالات الإعلامية التي ظهرت جراء تطبيق المعالجة الرقمية على الصور . وتوصلت الرسالة إلى وجود ممارسات أخلاقية غير سوية في مجال التعاطي مع المعالجة الرقمية الصور . ووجود غياب لضوابط محددة للتعاطي مع الصور الرقمية . وتفيد الدراسة في التعرف على طرق إنتاج صور ذات تأثير معرفي ووجداني يمكن الاستفادة منها في التجربة. ومقومات الصورة الفنية . بيد أنها قد ركزت الدراسة علي الجوانب التكنولوجية والاعلامية في مجال معالجة الصورة أكثر مما ركزت على جوانب متعلقة بالجوانب الفنية للصورة .

٢- عنوان الدراسة : سيميائية الصورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية .

اسم الباحث : الأستاذ ، محمود حسن ، ٢٠٠٧ ، مؤتمر ثقافة الصورة الأردن .

هدفت الدراسة إلى الوقوف على مدى ارتباط الرسوم التوضيحية التعليمية في كتاب لغتنا الجميلة بكل من أهداف الدرس ومحتواه وأهميتها ومدى مناسبتها وواقعيتها ، ووضوحها ، ومكوناتها وكثافتها وعدد عناصرها . وتوصلت الرسالة إلى ضرورة الاهتمام بالصورة وجميع الانساق البصرية في المناهج الدراسية وإعطائها النصيب الأوفر في الدراسة الجامعية من حيث طبيعتها ، وأنواعها ، وأهميتها للمتعلم وضرورة اعتماد السيميائية كإستراتيجية تدريسية وبحثية في مجال الصورة وتوسيع نطاق عملها على اعتبار أنها مجال خصب لتنمية التفكير الإبداعي . ضرورة تبني الجامعة لمساق دراسي إجباري حول السيميائية كمفهوم وكإستراتيجية في قراءة النص البصري (الصورة) وتحليلها من منطلق أن السيميائية تستحث التفكير . وضرورة الاهتمام بالإبداع والتفكير الإبداعي لدى طلبة الجامعات . وتفيد الدراسة في أهمية توظيف الصور والرسوم التربوية بطرق فعالة . بيد انها اعتمدت على مناهج وطرق مختلفة في الوصول لنتائجها المتعلقة بالنواحي التعليمية والتربوية .

٣- عنوان الدراسة : ثقافة الصورة التشكيلية المعاصرة أبعاد فلسفية وقيم مدركة .

اسم الباحث : الزهراني ، عوضة حمدان ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٩ .

هدف الرسالة إلى تناول العلاقة التي تربط الصورة بالنظريات الفلسفية والجمالية . وتوصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية : أن هناك اضطراباً في محمول الصورة الفكري والفلسفي وأن هذا الاضطراب لم يشمل قيم بناء أو تفتيت الصورة في الفن المعاصر . وأن هناك تغيرات جذرية تطري على الصورة من واقع التأثير بالأبعاد الفلسفية أو العقائدية لأي مجتمع من المجتمعات . وتفيد الدراسة في التعرف على عناصر تحليل صورة العمل الفني . بيد أنها تتناول علاقة الصورة بالنظريات الفلسفية وتحليل العلاقات التي تربطها بالنظريات الجمالية .

٤- عنوان الدراسة : ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي .

اسم الباحث : الغامدي ، احمد عبدالرحمن ، مؤتمر ثقافة الصورة ، ٢٠٠٧ .

هدف الرسالة إلى مناقشة المنطلق الفكري والفلسفي تربوياً واجتماعياً للصورة كمادة معبرة . وتوصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية : أن العلوم الحديثة ساهمت والتقنية المعاصرة في تعميم ثقافة الصورة مما عزز من فعاليتها الاجتماعية والتربوية . وتفيد الدراسة في أن ثقافة الصورة في عمومها تدرك إيجابياً أو سلبياً بحسب ما تحمله من قيم ورموز ومعاني وعلى قدر الفهم يكون مستوى التأثير أو الانفعال . بيد أنها تتناول ضرورة التثقيف والتعليم على المستويين الاجتماعي والتربوي وتحقق المعرفة المبنية على المناهج العلمية المتناسبة مع الثقافة الفنية المعاصرة ضمن عالمية المفاهيم .

٥- عنوان الدراسة : المقاومة الفلسطينية بين الواقع والصورة التي تنقلها الفضائيات العربية .

اسم الباحث : أبراش ، ابراهيم ، مؤتمر ثقافة الصورة الأردن ، ٢٠٠٧ .

هدف الرسالة إلى أهمية الصورة في التأثير على الرأي العام . وتوصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية : أهمية التحكم بتقنيات الاتصالات الحديثة وتوظيفها لخدمة أهداف قومية سياسية . وتفيد الدراسة في التعرف على تقنيات الاتصال الحديثة وربطها بثقافة المجتمع والثقافة العالمية لإنتاج ثقافة صورة إيجابية ذات قيم وأهداف . بيد أنها تتناول توجهات الرأي العام المؤيد للقضية الفلسطينية وبلورة ثقافة الصورة للمقاومة ذات هوية واضحة المعالم .

ب- إتجاه التذوق الفني :

عنوان الدراسة : طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية .

اسم الباحث : قزاز ، طارق بكر ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٣ .

هدفت الرسالة الاستفادة من نظريات التذوق الفني المعاصر وأنواعه وطرقه وخطواته وتصنيف الكتابات في الصفحات الفنية . وتوصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية : أن يهتم كَتاب النقد الفني

والقائمين على الصفحات التشكيلية المتخصصة في الصحافة السعودية بالثقافة الفنية والإطلاع على النظريات والطرق النقدية والدراسات والابحاث المعاصرة في نقد الفنون التشكيلية . وتفيد الدراسة في التعرف على نظريات النقد الفني وأنواعه وطرقه وخطواته وفي توضيح دور الناقد الفني في الإعلام الصحفي وضرورته وأهميته . بيد أن هذه الدراسة تساعد في التعرف على الطبيعة الراهنة للنقد الفني في الصفحات المتخصصة في الفنون التشكيلية .

تعقيب على الدراسات السابقة :

ويلاحظ ان معظم الدراسات التي تناولت موضوع الدراسة إما دراسات نظرية عامة ، تتناول الجوانب الخاصة بالصورة من رؤية انطباعية وتصورية وذاتية وشخصية ، ومن ثم تباينت رؤي المعنيين في هذا الصدد ، بيد أن بعضها ساعد في تكوين محددات خاصة بتقييم الجوانب المتعلقة بالصورة وعناصر التكوين الفني لها.. الخ وهو ما يساعد في تقييم الصورة .

ومن ناحية أخري ، اهتمت دراسات كثيرة بتقييم الصورة في مجال الإعلام ، أكثر من تلك التي عنت بتقييم الصورة في المجال الفني والجمالي ، وتسعي هذه الدراسة الي فهم جوانب الصورة الفنية التي تتكون منها خلال التوجهات والقناعات الفكرية التي تحملها الصورة كشكل فني وكخطاب ثقافي وجمالي وأثره في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، والربط ما بين جوانب الصورة الفنية وتذوقها وكيفية استخدام الصورة وتأثيراتها المختلفة مع عدم الاكتفاء بالجانب النظري ، وانما القيام بدراسة تحليلية وتطبيقية لمعرفة أبعاد تأثيرات الصورة . فالثقافة تنبع من الذات الإنسانية المتأثرة والمنفعلة بما يحيط بها اجتماعياً وإعلامياً وتربوياً فالصورة في ذاتها من أهم أدوات التثقيف بل هي أداة الثقافة المعاصرة ، فهي تسهم في تكوين الانطباعات وطرح التساؤلات وفتح آفاق واسعة أمام ملكات الإبداع وتأثيرها المباشر على عقول وقلوب المتلقين على اختلاف مستوياتهم التعليمية والثقافية .

الفصل الثالث

منهج البحث وإجراءاته

أولاً : منهج البحث .

ثانياً : مجتمع البحث وعينته .

ثالثاً : أدوات البحث .

منهج البحث وإجراءاته

مقدمة :

يتضمن هذا الفصل عرضا للإجراءات البحثية التي تم اتباعها من خلال تحديد منهج البحث ، وتصميم للاستبيان ، ومجتمعه ، ووصف عينته ، وتحديد الأسلوب الإحصائي المستخدم في البحث بالإضافة إلى الإجابة على تساؤلات البحث ، لمعرفة دور الصورة في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، بعد ذلك قامت الباحثة بإعداد مجموعة من الصور التي قامت بتصويرها وإنتاجها بصياغات فنية واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم تطبيق الاستبيان حيث ارفقت الصور مع نموذج الاستبيان وتم توزيعه على الطالبات لكل طالبه نسخة مستقلة ثم جمع ورصد وتم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري .

ويتضمن هذا الفصل شرحا لهذه الإجراءات .

أولاً : منهجية البحث .

ثانياً : التصميم الإجرائي .

١- التصوير الفوتوغرافي .   ٢- الاستبيان .

- معالجة المعلومات .
- مجتمع الدراسة .
- عينة الدراسة .

أولاً : منهجية البحث :

منهج البحث: استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي القائم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث .

اتبع هذا البحث المنهج الوصفي ، ولجأت الباحثة إلى هذا المنهج نظراً لتعقد الظاهرة الإنسانية . الجانب الأول من البحث يتناول التصوير والصورة الفنية ، حيث أننا نعيش في حضارة الصورة فقد أصبحت الصورة مرتبطة الآن على نحو لم يسبق له مثيل بكل جوانب حياة الإنسان وفي تشكيل وعيه بأشكال إيجابية حيناً ، وأشكال سلبية حيناً آخر فالصور حاضرة في التربية والتعليم ، وفي الأسواق ، والشوارع وعبر وسائل الإعلام ، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية ، والمسرحية ، والتشكيلية وفي بطاقات الهوية ، وأجهزة الكمبيوتر ، وعبر شبكات الإنترنت والواقع الإفتراضي . وقد ساهمت الصورة وتقنياتها وتجلياتها في عمليات التربية والتعليم ، وفي التسويق ، والحوار بين الجماعات والشعوب . والصور موجودة في كل مكان ونتفاعل معها ، فالإنسان هو الأصل والأساس ومن دون تفاعله معها لن يكون لهذه الوسائط وجودها المنشود .

وترى الباحثة أن هناك تكاملية بين قراءة الصور وتوظيفها بطرائق إيجابية ، فهناك دائماً شئ ما تبنيه الصورة بطريقتها . فالصورة إذن تخترق مساحة اللوحة أو المشهد لتفتح على قيم ومعان وأسئلة جمالية وثقافية تؤلف سلطتها في التواصل الجمالي والتواصل الدلالي ، يقودها إلى الإرتفاع بقوهما التعبيرية وطاقتها الأدائية لتنمو أمام فعل القراءة . والتصوير الفوتوغرافي خرج اليوم من مظلَة التوثيق المجرد لمصورات ذات قيمة تاريخية معينة ، ودخلت في الفضاء التصويري الذي يعكس وجهة نظر فنية ذات قيمة جمالية عالية ، وقيمتها التاريخية تنحصر فيما تحتوي عليه من حقائق ومعلومات يمكن أن تفيد وتحل إشكالات كثيرة في الحياة الثقافية والاجتماعية . وقامت الباحثة بإلتقاط بعض الصور الفوتوغرافية التي تحمل تعبيرات وقضايا جمالية واجتماعية واقتصادية وتربوية حيث قامت بزيارة مواقع عدة في محافظتي مكة وجدة للحصول على صور ذات طبيعة مختلفة .

التصميم الإجرائي :

أعتمدت الباحثة على الأدوات البحثية التالية لجمع المعلومات :

أولاً : قامت الباحثة بتصميم نموذج الاستبانة والذي تناول ثلاث جوانب :

١- البعد الفني في الصورة الفنية .

٢- العناصر البنائية في الصورة الفنية .

٣- البعد الثقافي في الصورة الفنية .

ثانياً : القيام بالتصوير الفوتوغرافي في مناطق عدة من محافظتي مكة وجدة وقد تناولت الصور الفوتوغرافية موضوعات إجتماعية وإقتصادية وتربوية وجمالية مختلفة مؤثرة وقد تم الإنتقاء من هذه الصور حتى يتسنى تطبيق بنود الاستبانة عليها حيث تناقش طالبات المستوى الرابع والثامن من قسم التربية الفنية حول تقيم الصورة وقراءة أيقوناهما وتحليلها وتفسيرها .

الأساليب الإحصائية المستخدمة :

لتحليل المعلومات والبيانات ومعالجتها إحصائياً أدخلت المعلومات بجهاز الحاسوب بواسطة برنامج يدعى (SPSS) مخصص لتحليل البيانات الإحصائية ، وقد تم من خلاله معرفة عدد التكرارات في اختيار الإجابة لكل سؤال ، كذلك معرفة النسب المئوية لكل سؤال ، ويمكن أن يستخدم لإظهار المتوسطات الحسابية والمنحنيات وغيرها من الرسوم البيانية .

مجتمع الدراسة :

لجأت الباحثة قبل اختيار عينة بحثها إلى اختيار عينات عشوائية من فئات المجتمع ثم طبقت عليها الاستبيان وكانت العينات كالتالي :

١) عينة أطفال الشوارع وهم من الفئة العمرية (٨ — ١٥) وعرضت عليهم الصورة ثم طلبت منهم قراءتها (بيان محتواها وموضوعها) وتوصلوا إلى معرفة موضوعها ، وقد واجهت الباحثة مع هذه الفئة مشكلة اللغة لأن هذه الفئة لا تتحدث اللغة العربية وقد تغلبت الباحثة علي هذه المشكلة باستخدام أفراد للترجمة .

٢) عينة لا تقرأ ولا تكتب وهم من الفئة العمرية (٤٨ - ٦٠) وعرضت الصورة ثم طلبت منهم قراءتها وقد توصلوا إلى معرفة موضوعها وقراءتها .

٣) عينة تقرأ وتكتب وهم مرحلة الإبتدائية وهم من الفئة العمرية (٩ — ١٢) وعرضت عليهم الصورة ثم طلبت منهم قراءتها وقد توصلوا إلى معرفة موضوعها وقراءتها .

٤) عينة المرحلة المتوسطة وهم من الفئة العمرية (١٣ — ١٦) وعرضت عليهم الصورة ثم طلبت منهم قراءتها وقد توصلوا إلى معرفة موضوعها وقراءتها .

٥) عينة الفئة المثقفة وهم من خريجي الجامعة والكلية وكانت تخصصاتهم مختلفة وهم من الفئة لعمرية (٢٢ —٣٨) وعرضت عليهم الصورة ثم طلبت منهم قراءتها وقد توصلوا إلى معرفة موضوعها وقراءتها . ملحق رقم (٣) .

* ومن ضمن هذه العينة طالبات قسم التربية الفنية شعبة تربية فنية وشعبة تصميمات مطبوعة وإعلان وهي عينة قصدية لأنهن القادرات من بين جميع الفئات على قراءة الصورة وتذوقها وفهمها والاجابة على أسئلة الاستبيان بالإضافة إلى سهولة ضبط هذه الفئة وتواجدهن في قاعات قسم التربية الفنية .

وتوصلت الباحثة إلى النتيجة : أن الصورة هي اللغة الجديدة التي يمكن أن تُفهم وتصل إلى جميع فئات المجتمع . وأن مصدر قوة الصورة يكمن في كونها بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات قاطبة ، والصورة وبخلاف وسائل التواصل الثقافي الأخرى ، أسقطت عامل السن ، فهي قابلة للإدراك والقراءة وإن كان بمستويات متفاوته ، من كل الفئات العمرية طفلا كان أم شاباً أم كهلاً ، فهي تؤثر فيهم جميعاً بدرجات متباينة . وأصبحت مضخة معرفية مكتظة بحزمة دلالات وإيحاءات ، وتعبيرات لا تنتمي إلى مجرد البعد الجمالي منها ، فثمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية للصورة ، تسهم في إنتاج كوكبة مفهومية تعكسها على مجمل المناشط الثقافية والمعرفية المسؤولية عن صنع الوعي . فالمخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة إتصالية عالية التأثير الثقافي والجمالي والمعرفي والعاطفي ، بل تحيلها إلى وسيط حواري ممتد ، محدثة غزارة في المعاني والدلالات وحضوراً كثيفاً في المشهد الثقافي والمعرفي

اليومي . وتسهل التداول الثقافي بين الشعوب حيث كل تطور اتصال يشي بعمق ثقافي وتمهيد لإطلاق حوار ثقافي واسع فقد بات بإمكان الصورة أن تبطن أيديولوجية وثقافة معينة يتحكم بها صانعها . فهي تصنع مناخاً لصنع القرارات وتشكيل العواطف والوعي وصوغ الأفكار ، وإحداث تعديل في منظوماتنا الفكرية . ويعَّول عليها صنع رؤية جديدة للعالم وتغيره والتأثير فيه جماليا وفكريا وثقافيا وعاطفيا وسياسيا واقتصاديا .

بعد ذلك أختارت الباحثة وحددت مجتمع بحثها وهن طالبات قسم التربية الفنية المنتظمات في الدراسة زمن إجراء تطبيق الاستبيان ، وهن طالبات المستوى الرابع شعبة التربية الفنية و طالبات المستوى الثامن شعبة تصميمات مطبوعة وإعلان .

عينة الدراسة :

أختارت الباحثة عينة بحثها من طالبات قسم التربية الفنية نظام السنوات وهي عينة قصدية لأنهن قادرين على قراءة الصورة وتذوقها وفهمها والاجابة على أسئلة الاستبيان ، وهن طالبات قسم التربية الفنية شعبة تربية فنية وشعبة تصميمات مطبوعة وإعلان المستوى الثامن نظراً لإختلاف مفردات الثقافة بإختلاف البنية المعرفية والتربوية بإختلاف التخصص بهدف الوصول إلى أعلى درجة من المصداقية في النتائج وكانت أعدادهن كالتالي طالبات قسم التربية الفنية (٢٥) (٢٠ آنسه ، ٥ متزوجة) وطالبات تصميمات مطبوعة وإعلان (٢٢) (١٥ آنسه ، ٧ متزوجة) و (٢٣) (٢٢ آنسه ، ١ متزوجة) وحرصت الباحثة على القيام بتسليم واستلام الاستبيان لضمان الحصول عليه .

العمر الزمني لأفراد العينة : اختارت الباحثة الطالبات المسجلات بقسم التربية الفنية شعبة تربية فنية وشعبة تصميمات مطبوعة وإعلان ، وأن يكون متوسط أعمار الطالبات يتراوح مابين (٢٠ – ٢٤ عام تقربيا) . الظروف الطبيعية ومكان تطبيق التجربة : قامت الباحثة بإجراء التطبيق من بدايته وحتى نهايته في قاعات قسم التربية الفنية . المدة الزمنية لتطبيق أداة البحث : قامت الباحثة بتطبيق أداة بحثها ، بعون الله وفضله في الفصل الدراسي الثاني لعام (١٤٣٠هـــ) .

بناء الاستبيان :

قامت الباحثة ببناء الاستبيان وفقاً للخطوات التالية :

١) مقدمة الاستبيان :

أ- تم وضع مقدمه توضح عنوان البحث ، والهدف من الاستبيان ، وتعريف المحكم بالاستبيان ، وطلب إبداء رأيه الخاص به بصراحة وصدق ، وأشعار المحكم بأهمية الاستبيان وفائدته .

ب- تم تحديد بنود الاستبيان استناداً على المعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية :

١) إلى البعد الفني في الصورة الفنية .

٢) العناصر البنائية للصورة الفنية .

٣) البعد الثقافي في الصورة الفنية .

ج- أرفاق الصور مع نموذج الاستبيان .

د- طُلب من المحكم كتابة اسمه : ومؤهله العلمي ، وتاريخ التأهيل ، وتخصصه ، وجهة العمل .

٢) صياغة العبارات والأسئلة :

قامت الباحثة بصياغة العبارات بحيث تكون قصيرة إلى حد كبير ، ومحددة المعنى ، وإلا توحي بالتحيز إلى إجابة معينة .

٣) الاستجابات الخاصة بالاستبيان :

وضعت الباحثة ثلاث استجابات محتملة لكل عبارة من عبارات الاستبيان وكانت كالتالي :" محقق ضعيف ، محقق ، محقق عالي " . الاستبيان ملحق رقم (٢) .

٤) حساب معامل صدق الاستبيان :

للتحقق من صدق الاستبيان قامت الباحثة بعرضها على لجنة التحكيم نفسها المكونة من الخبراء والأساتذه بقسم التربية الفنية ، حيث جاءت استجاباتهم موافقة على بناء الاستبيان وصلاحية استخدامه . ملحق رقم (١) يوضح عددهم واسماءهم . وكانت ملاحظاتهم بسيطة وقامت الباحثة بالتعديل . ملحق رقم (٤) يوضح الاستبيان قبل التعديل .

التصوير الفوتوغرافي :

قامت الباحثة بالتصوير الفوتوغرافي لمجموعة من اللقطات والتي تحتوي بين جنباتها مفردات ثقافية مختلفة حيث قامت الباحثة بالتنقل بين مواقع عديدة لرصد وتصوير مجموعة من اللقطات المتعددة وفي أوقات مختلفة للحصول على الصور المطلوبة ، وبعد ذلك طبقت عليها معيار الاستبانة والذي يتناول ثلاث بنود أساسية :

أولاً : البعد الفني في الصورة الفنية .

ثانياً : العناصر البنائية في الصورة الفنية .

ثالثاً : البعد الثقافي في تقييم الصورة الفنية .

تطبيق أداة البحث :

قامت الباحثة بتطبيق أداة البحث على طالبات البكالوريوس قسم تربية فنية الفئة العمرية من (٢٠سنه إلى ٢٤ سنه). حيث يوجد ثلاث شعب وهي : تربية فنية – تصميمات مطبوعه وإعلان – تصميم

داخلي . ونظرا لإختلاف المنهجية التعليمية الداعمة لمقتضيات الثقافة العامة للصورة بإختلاف التخصص فقد تراءى للباحثة عرض التطبيق على الفئة العمرية لكل من شعبتي التربية الفنية وتصميمات مطبوعة للمقارنة بين النتائج :

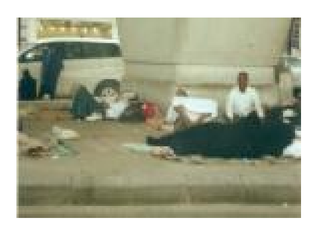
عدد الطالبات	شعبة	الحالة الاجتماعية
٢٥	تربية فنية	٢٠ / آنسه ، ٥ متزوجة .
٢٢	تصميمات مطبوعه وإعلان	١٥ آنسه ، ٧ متزوجة .
٢٣	تصميمات مطبوعه وإعلان	٢٢ آنسه ، ١ متزوجة .
اجمالي عدد الطالبات ٧٠	ـــ	٥٧ آنسه ، ١٣ متزوجة .

جدول رقم (٤)

الصورة الأولى :







نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 الوقت : ١١ صباحا .

الموقع : مكة المكرمة – شارع المنصور . نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : النقد الإجتماعي هو موضوع هذه الصورة حيث تحتل القضايا الإنسانية التي يشترك الجميع في حصاد أثرها وسلبياتها وأصبحت هي محور مضامين صور عدة حيث تدق ناقوس تنبيه للجميع ويبقى الأمل في إيجاد الحل المناسب لها ، ويظهر مجموعة من الجاليات المختلفة الأعراق والثقافات يجمعهم مكان واحد ونلاحظ بعضهم في لحظة إسترخاء يفترشون الأرصفة والكرتون يتقون به من الحرارة البالغة فوق الأربعين ، يكتفون بالظل تحت احد الجسور حيث ينامون ويقيمون لوقت قصير أو طويل في انتظار من يخلصهم من أيام الانتظار تلك وينقلهم إلى أوطانهم شرق وجنوب

لإصلاح الوضع والعودة إلى ديارهم سالمين ، فالصورة تحمل مضمونا وأبعاد إنسانية وإجتماعية وثقافية ، وقد توزعت العناصر في الصورة مع الضوء فشكلت وحدة فنية ، وتوزيع الضوء مستمد من الطبيعة والشمس وينعكس على الشكل المدرك وتحكُم بتوزيع الكتل يعطي للموضوع تأثير بالموازنة والعلاقات التشكيلية والعناصر والقيم والألوان وتتساوى في إيقاعات حسية تعطي حركة وحيوية وصيغ جمالية وتقدم ليراها المتلقي ويتذوقها ويتفاعل معها ، وتمنحه وقتا للتأمل والتفكير في المضمون والمحتوى والفكرة التي أنتجت من أجلها الصورة الفوتوغرافية .

فكرة الصورة : إجتماعية تبين معاناة الدولة مع مجموعه من الجاليات المختلفة .

مغزي الصورة : إلقاء الضوء على قضية من قضايا المجتمع وطرحها للتفكير وإيجاد حلول جاده لمساعدتهم وللقضاء على هذه الظاهرة والرقي بالمجتمع وجعله خاليا من تلك الظواهر وما يترتب عليها .

أولاً : البعد الثقافي في تقييم الصورة الفنية ويحتوي على البنود التالية : وطبق عليها الاستبيان في النقاط التالية :

١- وضوح الفكرة : أن وضوح الفكرة مكانة خاصة في التصوير الفوتوغرافي باعتباره وسيلة لإثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التي يحويها ، وكانت نتيجة الصورة الفنية خاصة تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الفكرة بحيث تطابق في نهايته الصور البصرية التي تستثار عادة حوله . ويقول هنري ماتيس " إن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط في نقل الطبيعة " ويبين هنري أن فكرة الموضوع ليس المظهر العارض ، والعين الفنية الثاقبة هي التي تتبين من خلاله النظام الإيقاعي والتوافقي .

أن لغة الفن التشكيلي من خط ، ومساحة ، وملمس ، وكتلة ، وضوء ، ولون ، بما تحدثه من إيقاع واتزان ، وتوافق وتضاد ، وعمق واتساع ، إنما هي الحصيلة التي من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهز من حوله ، ولو تغاضى عن هذه اللغة لما انتهى إلى فن تشكيلي وإنما إلى عادات شائعة غير مختبرة. والفنان ينفرد في الرؤية التي هي وليدة إثارته من الموضوع الذي يتأمله . والصورة والفن التشكيلي قوامهما المشاعر والاحاسيس . والصورة في الحقيقة توضح كيف أن الفكرة تتحول في بوتقة الفنان وتنصهر لتخلق منه الكيان الجديد المميز الذي لا يضاهيه أي شئ في الطبيعة .

٢- المضمون : لكل عمل فني مضمون وشكل ، والمضمون هو المعنى الذي تحمله هذه الصورة في طياتها وتنقلها إلى الآخرين الذين يفدون لرؤية هذه الصورة . والشكل هو الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء الصورة والعمل الفني . ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، فالمضمون يدرك من خلال الشكل والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون .

فالشكل يؤثر في المضمون ، والمضمون يؤثر في الشكل ، وكلاهما يظهران في وحدة مترابطة يتوقف إدراكها على المتذوق الذي يرى . إن موضوع الصورة معبر عما يدور في المجتمع سواء كان موضوعاً اجتماعياً أو اقتصادياً أو بيئاً لأن المعاني والأشكال والألوان التي انفعل بها تحمل له معاني أكثر مما تحمله

المعاني والأشكال الدخيلة على حياته فتتيح له أن يستخلص من الموضوع السمات الفنية وأن يحلله إلى عناصر فنية كالخط واللون والقيم الجمالية ، فيختار منها ما هو أكثر أهميه ومناسبة لتصميمه وما يعبر عن إحساساته . ويعتبر الموضوع دائما نقطة البدء للتعبير حيث إن التعبير يصور إدراك الفرد لموضوعه . فيتفاعل الإحساس الداخلي مع موضوع الصورة فيحدث نوعاً من التشكيل والتنظيم . ويزداد مضمون الشكل كلما استوعبت خصائصه وجاء فوق ذلك حس الفنان المميز وشخصيته الفريدة ، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضموناً جمالياً فريداً فالمضمون يرتبط بالشكل الذي يحمل مغازي شخصية ترتبط بذاتية الفنان ، وكفاءته ، ونوع تجربته ، وعمقها . كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التي يعبر عنها الفنان ، فالمضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان ، وفيضه في الإسهام برؤية جديدة ، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل ، فالمضمون منطوي في الشكل الفني وهو العامل الإبداعي الجديد الذي يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار ، لذلك فهو يحتاج لفهم متجدد وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه .

الصورة الثانية :





نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225   التوقيت : ٥ مساء .

الموقع : مكة المكرمة – العتيبية .   نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم)

وصف الصورة : طفل في السادسة من عمره برعم لم يتفتح بعد ولكنه شجرة صلبة تصل عنان السماء بشموخه وعزة نفسه وعمله البسيط فهو يكتب الواجب المدرسي وفي نفس الوقت يقف بثبات رجل يعمل لأجل كسب لقمة عيشه ومنحه الله عز وجل هذا الثبات والقوة ليكون رجل في موقفه ، كبير

بفعله رغم صغر سنه وحجمه . عدت لأتأمل في هذه الصورة ، عنت لي هذه المرة أمرا آخر غير الطفل .. الصغير والضغيف .. هو في ظن كثير منا مسكين .. صغير .. حدث لا يفهم و لا يعرف أي شيء ولكنه .. قد يكون كالشمس .. في نفعه للناس ..كثيرا ما يكون هؤلاء الضعفاء .. هؤلاء الصغار .. هم الشموس و الأقمار للناس .. و لكن الناس همملهم و تركن إلى غيرهم .. كثير ما تشرق شمس الأمل .. من حيث لا نحتسب . أن النقد الإجتماعي أو الواقعية الإجتماعية هي موضوع هذه الصورة ، فهذه الرسالة التي تحملها الصورة الفنية التي تخاطب من خلالهُ الفنان المتلقي لتلك الأعمال تعمل على إرساء القيم الجمالية والأنسانية ، وفي مقدمة ووسط الصورة المضيئة رغم أنّه ليس هناك كثيرا من الضوء أو الألوان المخفّفة و المطعّمة بالأبيض هذه التقنية سمحت بإبراز عناصر الصورة الأساسية ، وقسمت الصورة إلى مربعات وكل مربع قسم بخطوط متعرجه لتشكل إتزان وإيقاع من حيث اللون والخطوط ، وشكلت بلاط الشارع الذي يجلس عليه ذلك الطفل بقميصه ذو اللون البرتقالي وأمامه كرتون من المياه المعدنيه جلس كي يبيعه على رصيف أحد الشوارع والأضاءة مستمدة من مصدرها الطبيعي الشمس وتوزيع الضوء في إتجاهات عده للتحقيق الهرموني يعطى الموضوع والمنظر الطبيعي صورة واقعية وقيمة فنية وجمالية ومحتوى ومضمون يراه المتلقي ويتذوقه ويتفاعل معه .

الفكرة الصورة : تربوية إقتصادية إنها توضح الحالة الإقتصادية والمعاناة لهذا الطفل فلو وضعت في مدارسنا لعرف أبناءنا النعمة التي يعيشونها .

المغزى من الصورة : حماية الأطفال من ظروفهم الإجتماعية والإقتصادية وتوفير الرعاية لهم حتى يبلغوا بر الامان من التعليم الذي يكفل لهم العيش الكريم .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

أولاً : البعد الثقافي في تقييم الصورة الفنية ويحتوي على البنود التالية :

- الشكل ودلالته المعرفية في الصورة الفنية : يكون الشكل مفردات بصرية للدلالة على استخدام وظيفي معين من جانب والجانب الآخر يكمن في علاقتنا الذاتية معه ، فثمة اتصال بصري وإحساس ما تجاه الشكل ، فقد يبعث الراحة أو الجمال وقد يبعث دلالة معرفية أو رمزية ما ، وهذا يعني نسبية المعرفة والذائقة ويعكس حالة الاهتمام للمتصل البصري ، وثمة غموض في الشكل ، وثمة أسئلة كثيرة تعتمل فينا حال تجاوزنا الرؤية التقليدية للواقع والشئ ، لأن اعيننا معرفية معيارية أحيانا وليست عين إبداعية ، وربما ذلك ناتج عن طبيعة أعيننا المؤسسة على تجربة تاريخية في المعرفة مبنية على العمل الذهني والفكري المحض هذا الوضع لم ينشئ علاقة تأملية مع الشكل في أن تصل بالوعي البصري لأن يكون الشئ أكثر من ذاته . إنما هناك بعد بصري آخر يشتغل عليه الفنان إنه يعمل على تخطي الوجود الفيزيائي والقياسي للشكل ، فالأحياء والمباني بتعرجاتها والتقائها تعكس حالة إنفعالية وإجتماعية ما لساكنيها ، بل تعبر عن منظومة من التفكير ، لأن المكان هو انعكاس للإنسان والعكس صحيح ، إن

إضفاء الذات على بناء الشكل هو الذي يحقق تواصل مع الآخرين بحيث يمكن أن يراك الآخر من خلال ما تفعله بصريا . ويظل الشكل البصري بنية مفتوحة الإحتمالات يقرأ من خلال اللغة البصرية ذاتها . إن الإبداع لا يكمن في النقل الحرفي للواقع إنما بخلقه من جديد عبر فهم لبنيته بغية بلوغ الحقيقة التي يريدها المبدع .

٥- دلالات شكلية للجانب التقني في الصورة : فالصورة عمل فني تصميمي ترتكز إلى عناصر بنائية منظورة وتمثل الصورة العمل الفني في آلية التنفيذ وإستخدام الأشكال من خلال توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الإنتظام الدقيق من أجل التعبير عن الأفكار جماليا ووظيفيا .

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

١- الوحدة : تعيش كل عناصر الصورة في إرتباط داخلي متشابك ، فهي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد مجموع تلك العناصر . إن حقيقة مجموعة من العناصر المختلفة أو المتنوعة داخل أحد الأعمال أو الصور قد تبدو جوانب متفاعلة من عمل واحد أو موحد أو متكامل . فالصورة والعمل تستمد وحدتها من الفكرة النشطة بداخله أو المهيمنة عليه من خلال عملية التكوين أو التصميم للصورة وتصبح هذه الفكرة مهيمنة أكثر فأكثر على نحو متزايد حتى تصبح هي السائدة في النهاية ، وتتفاعل العناصر معاً لتؤكد الوحدة وتهيمن الوحدة كي تؤكد التنوع والإختلاف وتتيح الوحدة في جانب منها التوحيد بين العناصر البصرية داخل التصميم ، بينما يحدث التنوع بسبب العناصر غير المتشابهة أو الخصائص المختلفة والتوازن بين التماثل والإختلاف يعطي حيوية خاصة للفن والحياة .

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٥- التأكيد : هو التركيز أكثر على جوانب معينة داخل الصورة أو العمل الفني والتأكيد أقل على جوانب أخرى ويضع المصور والفنان أسس المراكز الخاصة بالإهتمام داخل الصورة والعمل والتي سيتوجه إليها انتباه المتلقي ، وبهذه الطريقة يتم توصيل المحتوى على نحو أقوى إلى المتلقي ، فإذا اعتمد المصور والفنان التكرار فقد لايصبح ذلك مبدأ فعالا داخل التصميم ، وذلك لأن كل العناصر ستعطى وزناً متساوياً .

الصورة الثالثة :



نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225

التوقيت : ٦ مساء .

الموقع : جدة ــ ابحر الشمالية .

نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : منظر غروب الشمس الذي يقف عنده الناس كثيرا لتأمل ذلك المنظر الساحر وتتفجر مواهب الإبداع لديهم فيرسمه الفنان التشكيلي بألوانه وخطوطه ... ، ويستلهم منه الأديب ابياته ونثره وقصائده ، ويكتب الناقد ويحلل تلك الألوان والتدرجات والضوء والظل فيها ، ويتعلم منها المبتدي كيف ينسق ألونه ويدرجها .....

فلسفة الطبيعة...قائمة على التناقض والتكامل... نور وظلام ، طويل وقصير ، أبيض وأسود ... أن الكواكب والمجرَات والأنسان والحيوان والنبات وكل العناصر الموجودة في الكون..(بداية ونهاية) ولكلٍ بداية نهاية..! النقطة على الدائرة هي بداية وهي النهاية في آن واحد.. وتعد الصورة وسيلة لإيصال

أفكار تثير فينا الحس بالجمال ، فالجمالية في الصورة لاتأتي من ذواتنا فقط لأن ذلك يلغي دور المبدع الذي صنع الصورة بشكل معين وتكوين وتركيب وأدوات معينة ليستثير بها بصر المتلقي وبصيرته . تتحدد بلاغة الصورة بما تتمتع به من مواصفات فنية وتعبيرية وجمالية ، لهذا فإن معيار الحكم على بلاغتها يكمن فى إيصال الفكرة أو الدلالة التى تشير إليها الصورة بالمضمون الظاهر والمستتر الذى تحتويه . وما تحدثه هذه الصورة من ردة فعل سيكولوجية . والإستمتاع يتوقف على خلفية المتأمل الثقافية والفنية والحضارية مع وجود مضمون بسيط غير معقد ، والخط الأفقي له قيمه التعبيرية فهو يوحي بالراحة والخشوع . والاحساس بالحركة التي يمكن تتبع مسارها من الداخل إلى الخارج المتمثل في السحاب ، أما الألوان فكانت يغلب عليها الضبابية وكلما تعمقنا مال اللون إلى الأغمق ما عدا دائرة الشمس الصغيرة ، وكثيرا ما يبحث الإنسان عن راحته في تأمل آفاق مشاهد من الطبيعة كخط أفق البحر مثلا ، وأما اللون فقد أولاه الإنسان اهتماما كبيرا منذ القدم ، باعتباره وسيلة للتمييز بين الكثير من الأشياء المتعلقة بالجانب البصري ، كما أرتبط باللغة والأحاسيس والثقافة لكل بلد ، أن واقعية الموضوع في التجربة الفوتوغرافية التي قامت بها الباحثة تصور الطبيعة في تكوينات تتناغم وتتحاور باللون والعلاقات التشكيلية وإيقاع وحوار لوني في هدوء وإتزان ، والضوء الطبيعي للشمس الآفله بالرحيل يغلب على الموضوع بهرمونية منتقاه ، ويسهل للمتلقي تذوق المعاني الطبيعية وتضاريسها المختلفة وألوانها المتعددة ، وبمحتواها ومضمونها حصلت على قيمتها الفنية والجمالية العالية . وبهذا تحقق الباحثة هدفها ورغبتها في تقديم عمل يراه المتلقي ويتذوقه ويتفاعل معه وبالتالي يرتقي ذوقه العام وتتسع ثقافته الفنية .

فكرة الصورة : تأمل جمال الطبيعة والكون من حولنا .

مغزى الصورة : الصور الجمالية المعبرة والملهمة التي يستقي منها الفنان الإنسان خواطره وشعره ونثره وأبياته ولوحاته ..فكم من كتب كتبت وكم من قصائد نسجت وكم ومن لوحات رسمت واستلهمت من تلك المناظر التي تسحر الألباب وتأسر العقول ، وترتقي بذوق المتلقي وتثريه فنيا وجماليا وثقافيا.

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٢- السيادة : نلمس أهمية مبدأ السيادة في الأشكال والتصميمات الغنية بالتنغيمات المنوعة والخاصة بالتناسب في القيمة وتكتسب بعض الأشكال صفة السيادة وبعضها صفة التبعية . وتتطلب وحدة الشكل أن تسود خطوط ذات طبيعة خاصة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص أو ملمس معين أو حجم معين بذلك يكون في التصميم جزءاً ينال أولوية لفت النظر إليه دون سواه . ومركز السيادة في الصورة مهما كانت طبيعته هو النواة التي تبنى حولها الصورة أو العمل . وهناك العديد من الوسائل التي يمكن بواسطتها أن تقوي مركز السيادة :

السيادة عن طريق التباين في الألوان أو درجة اللون — أو عن طريق حدة أجزاء التصميم — أو عن طريق الانعزال في أحد أجزاء الصورة أو العمل الفني — أو عن طريق الحركة أو السكون — أو عن طريق توحيد اتجاه النظر — أو عن طريق القرب والبعد .

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٧- التدرج : يقوم الإيقاع على تنظيم الفواصل من خلال عنصران هامان ، هما الفترات والوحدات أو الأشكال وتتدرج هذه الفترات في إتساعها مما يؤدي إلى سرعة أو بطئ الإيقاع . فحينما تتدرج الفترات والأشكال بمسافات صغيرة يحدث إيقاع سريع والعكس عند تكرار الأشكال والفترات بمسافات كبيرة يحدث إيقاع بطيئ . أي تقترن الإيقاعات السريعة بقصر فترات الأشكال وتقترن الإيقاعات البطيئة بطول المسافات . ويتوقف ذلك على حركة العين بين العناصر على مسطح التصميم فالتدرج الواسع عادة يبعث الإحساس بالراحة والهدوء . وذلك بعكس التباين أو التدرج السريع الذي ينقل العين سريعاً من حالة إلى أخرى مضادة لها .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية

٢- ترفع من معدلات أكتساب المعلومات : أن دراسة الصورة تساعد على نمو الثقافة بصفة عامة والثقافة الفنية البصرية بصفة خاصة وهذا ما تنادي به الاتجاهات المعاصرة للتربية الفنية . وإثراء الخبرة الجمالية عند الفنان والمتلقي وبناء شخصيته المتفردة والتي تبرز قدراتها على إنتاج عمل فني جديد يتسم بالأصالة ، كما يساعد تعلم المتلقي لممارسة النقد والتذوق وذلك من خلال إثراء الثقافة الفنية بدراسة تاريخ الفن والتي تأتي من خلال إثرائي للثقافة البصرية . مبينة أن الثقافة البصرية لدى المتلقي تزيد ذخيرتها من المفردات والأشكال البصرية ، ويعد ذلك من المتطلبات الأساسية لتنمية المقدرة على الإبداع ، والذي هو مطلب أساسي للفنون التشكيلية . وتنمية وصقل الحس الجمالي تجاه المدركات البصرية ، وإدراك أهمية التنوع في القيم الجمالية في الأشكال الفنية فيما يتضح في البيئة من مظاهر وما تشتمل عليه من مؤثرات ، وتذوق القيم الجمالية الظاهرة والباطنة في الأشياء والطبيعة والفن ، والتعرف على التراث الفني العربي والعالمي من منظور تاريخي ، وإكساب المتعلم الخبرات الضرورية للمساهمة في إيجاد بيئة جمالية يتذوقها الآخرون من حوله ، ومعرفة التنوع والاختلافات والتشابهات الكبيرة للإنتاج الفني ومدى أهميته وعلاقته بالمجتمع الذي نعيش فيه ، وتقدر قيمة الصور والأعمال الفنية ومشاركات الآخرين في ممارسة الأعمال الفنية ومناقشتها ، والقدرة على تحليل وقراءة الصورة الفنية ونقدها لبعض الصور والأعمال الفنية العالمية . وعلى قيام الفن بتوصيل رساله محملة بالفكر والحكمة والمشاعر الوجدانية التي تعلم الناس من خلال المتعة الموجودة في الفن الجميل .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية :

– تساعد الصورة في اكتساب ثقافة فنية انعكست من تذوق الصورة : أن الصورة المعبّرة في جانبيها المعرفي والأدائي وما تعكسه على المتلقي من رموز ورؤى لها ارتباطاتها الاجتماعية والتربوية . وطبيعة الصورة بما تحمله من دلالات تعبيرية وصيغ فنية وقيم جمالية مما يساعد على تنمية وتقوية الجسور بين المجتمع وثقافته بالكشف عن المضامين الموضوعية . والصورة ترتقي بالذوق العام للمجتمع وتتناسب مع القيم الاجتماعية ، والقيم الفنية له ، وتأهيله لقبول الابتكارات والإبداعات الجديدة التي يطرحها المبدعون ، فالنقد يقرب وجهات النظر بين الفن والمجتمع ، لينقل صورته الفكرية والثقافية وفق منظور علمي مدروس يتنقل بالمتذوق والأفراد عموماً من حالة الإرضاء الجمالي المظهري إلى حالات أعمق من الوعي بثقافة الصورة ودلالاتها .

الصورة الرابعة :





نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225

التوقيت : ٥ مساء .

الموقع : جدة – ابحر الجنوبية .

نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : النقد الإجتماعي هو موضوع هذه الصورة حيث تشكل الكتابة على الجدران من الظواهر التي يعاني منها مجتمعنا أنها لعبة الصغار وهواية المراهقين ، يكتبون مايجول بخواطرهم ويرسمون مايدور بخيالهم .... ولو أنهم التحقوا بمراكز تحتويهم وتنمي هواياتهم لحد هذا من الظاهرة ، فالمحافظة على نظافة البيئة مسئولية الجميع ، أن أي تعبير يقوم به الإنسان لا يجب أن يكون جماليا بالمعنى الوصفي بل يحمل جماله أو قبحه من الواقع والمكان الذي يعبر فيه فليست الجدران والشوارع مكان لتعبير عن هوايات الإنسان بما تحمله من انفعالات وتعابير مختلفة ذات أثر بيئي وثقافي وجمالي ولها علاقة بحياة الناس الاجتماعية والتربوية والجمالية وإن كانت لا تقدم أي حل إلا إنها قضية الفن ، وجاءت الألوان بتلقائية وبإيقاع من الأبيض والأسود والتناقض بين اللونين ليخرج بشكل متميز وخاص ، ويسقط

ضوء الشمس بلغة لونية بسيطة تحمل هموم الواقع وترصده ببراعه وبشكل جمالي ، لتقدم لمحة بصرية من الواقع ، ويتفاعل المتلقي مع المضمون والفكرة والدلالات التي محل اهتمام المتلقي والمجتمع وتشكل جمال فني لصورة فوتوغرافية .

فكرة الصورة : إلقاء الضوء على تلك الظاهرة الاجتماعية وهي الكتابة على الجدران .

مغزى الصورة : بيان الجانب السلبي لتلك الظاهرة على البيئة من حولنا ، ومحاولة طرح تلك القضية لإيجاد حلول مناسبة لها .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية :

– تساهم في دعم الإتجاهات الإيجابية لدى المتلقي : عندما تظهر الصورة السلبية ترتسم في خيالنا الصورة المثالية وهذا هدف الصورة حيث تساهم في الرقي إلى الأفضل دائما اجتماعياً وبيئاً واقتصادياً فتعمل الصورة كعنصر تحفيز للسلوك الإيجابي والانتقاد السلبي . ثقافة الصورة في الواقع هي مرآة عاكسة لكل ما يقع عليها في الجانب الإجتماعي بكل ارتباطاته الفنية والتراثية ، عاداته وتقاليده وفنونه الشعبية وقد ثبت منذ فترة ليست بالقصيرة بأن الصورة موسوعة بصرية تستمد مكوناتها الاجتماعية مما تتوارثه الأجيال من تراث و موروث في جوانب الثقافة ليعود من خلال الممارسة و التعبير الفني (أيضاً في شتى جوانبه) ثقافة مطورة أو مضافًا إليها و هكذا تكون في نمو مستمر . و يكمن محور الاهتمام بطبيعة ذلك النمو وما تعكسه الصورة الناقلة له ، و هنا مكمن خطورة ثقافة الصورة سلباً و إيجاباً . وان الصور والأعمال الفنية الناجحة هي التي تقدم للمجتمع شيئا يتفاعل معه ويفيد منه وينسجم مع البيئة ويلائم الظروف المحيطة .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية :

– تترجم الصورة فكر وفلسفة معينة : كل صورة قائمة على هدف معين صممت من أجله فهي تحمل رسالة وفكر وفلسفة معينة .

الصورة الخامسة :



نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 التوقيت : ٧ مساء .

الموقع : مكة – جبل النور . نوع الإضاءة : شموع .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : لايملكون إلا الشمعة لتنير لهم ليلهم المعتم كما تنير القراءة والعلم العقول ، فهم في كفاح وجهاد لتحقيق حلمهم والوصول إلى هدفهم ، الرؤية عن طريق العين تجعل المتلقي للصورة يحرك عقله وفكره وإحساسه ، وتستطيع العين إدراك لغة الشكل والخط واللون والمساحة ، وتقترب أو تبتعد في نظام ظاهر أو خفي يحكم بناء الصورة ويعبر عن موضوعات تعكس واقع داخل المجتمع فالصورة الفوتوغرافية تعد وسائط ثقافية معاصرة ذات مضمون اجتماعي لتشكيل الخطاب البصري ويغلب على الصورة العتمه والظلام التي تحيط بالصورة من كافة الجوانب ويبقى الوسط مركز الإضاءة والإشعاع ثم تتسلل العتمه التي يمكن تتبع مسارها من الخارج إلى الداخل ، والتكوين فيه من الإتزان

والتناغم والتحكم بالكتل والتنوع في الهيئة والعلاقات التشكيلية التي تعطي الصورة قيمتها الفنية وواقعية الموضوع كعمل فني متكامل بمضمون يغلف بهرمونية ويقدم للمتلقي فيتذوقه ويتفاعل معه .

فكرة الصورة : اقتصادية اجتماعية .

مغزى الصورة : النقد الاجتماعي حيث يتم إلقاء الضوء على ضرورة التمسك بتعاليم ديننا حيث أمرنا بالتكافل والتعاون بين المسلمين الذين هم كالجسد الواحد فنأخذ بإيد بعضنا لتخطي أزمات الحياة .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٣- الإتزان : يعني موازنة جميع الأجزاء الموجودة في حقل مرئي معين بحيث يعطي إحساس بالوحدة الفنية ، وأيسر الطرق لتحقيق ذلك هو أن يفكر فيها كمسألة مساواة في التعارض ، وذلك يتطلب وجود محور مركزي أو موضوع في الحقل تتزن حوله جميع القوى المتعارضة . ويجب أن ينتقل للإنسان الإحساس بالاستقرار والإتزان إذا ما توازنت فيه الأشياء التي نحسها كأوزان ، وتوازنت أيضاً الألوان والقيم ، ومن الأشياء التي نحس بها كأوزان المساحات المعتمه في التصميم ذي البعدين أو ذي الأبعاد الثلاثة في التشكيل . إن الشد أو الجذب الخاصين بالقوى المتعارضة هو أحد الشروط الأساسية للحياة كذلك الحال بالنسبة إلى العملية الدينامية التي تعمل على إحداث التوازن بين هذه الثنائيات وتحقيق الاتزان الداخلي بينهما داخل الصورة . والاتزان هو العلاقة المنظمة بين القوى المتعارضة . وداخل الصورة أو العمل الفني هناك نوعان من الاتزان : إتزان قائم على أساس التناسق أو الاتساق Symmetrical Balance وإتزان قائم على التنافر أو عدم التناسق Symmetrical A Balance والنوع الأول يسمى الإتزان المحوري أو القائم على أساس محور معين Axial Balance يتحقق من خلال التوزيع العادل أو المتساوي للأجزاء أو العناصر المتطابقة أو شديدة التشابه جنباً إلى جنب أو على جانب محور مركزي . ويخلق مثل هذا النوع من الاتزان مشاعر بالاستقرار وجودة الصياغة الشكلية والتكامل . وهناك نمط آخر من الاتزان المنسجم يسمى الاتزان المشع Radial Balance وفيه تتجمع القوى المتعارضة أو تدور حول شكل مشع Radiate ، أو تتجمع حول نقطة مركزية فعلية أو ضمنية .

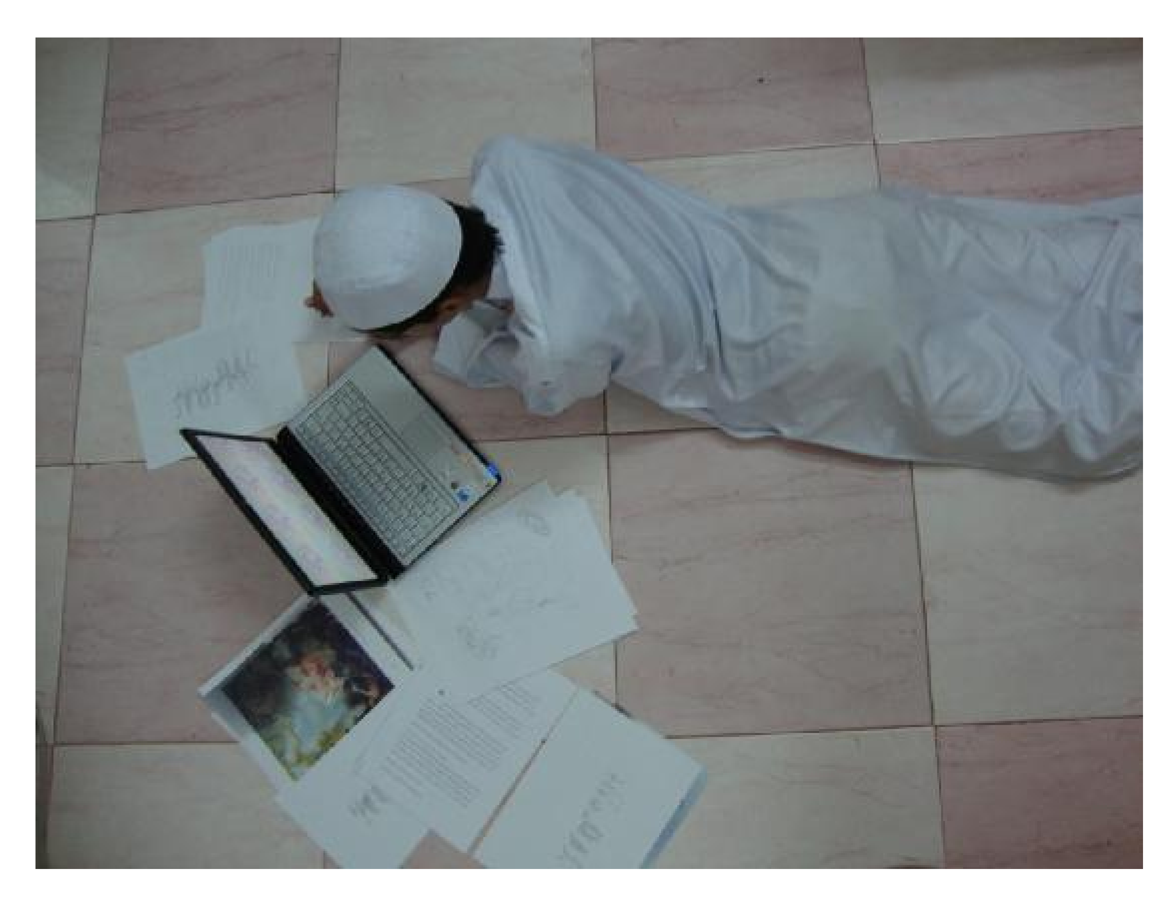
ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية :

- تساعد على إكساب قيم محددة : أن الفن والأخلاق يعتمد كلا منهما على الأخر في نشر الوعي الديني في حياة الأفراد ، وقد استعان بعض النقاد باستلهام الجوانب الدينية في الصور والأعمال الفنية لتوضيح مفاهيمها الغامضة فالحكم على جمالية الصور والفن عموما من هذه الناحية قد جاء بهدف الإرشاد إلى الخير ، وكراهية الشر وتصحيح السلوك وتهذيب الوجدان ونشر الفضيلة وضبط النفس ، أن ديننا الإسلامي دين السعادة والخير والجمال مشروطة بعبادة الله تعالى لأن الإسلام قسم حياة

الإنسان قسمين : دنيا وآخرة ، فاذا حصرنا السعادة والخير والجمال في الدنيا فقط فانها تكون مؤقتة وفانية وستكون مصدرا للشقاء والشر والقبح اذا اعقبها عذاب أليم في الأخرة ، فمن أراد السعادة الدائمة والخير الحقيقي والجمال التام فعليه بالايمان بالله تعالى وطاعته في اوامره واجتناب نواهيه . إن الناس يتفقون في أحكام الواقع ولكنهم يختلفون في أحكام القيم ، فإذا نظر شخصان إلى قرص الشمس عند غروبها فإنهما لا يختلفان على ما هو عليه من لون أو استدارة ولكنهما يختلفان في الأحاسيس التي يثيرها قرص الشمس عند كل منهما ، فقد يتفاءل أحدهما بينما يتشاءم الآخر ولهذا ينبغي مراعاة اختلاف العلوم بين الناس وهي على نوعين : علوم تجريبية كالفيزياء والكيمياء وغيرها وهي علوم تعطينا احكاما واقعية أي انها تقرر الواقع على ما هو عليه او كما هو موجود ، وهذه العلوم يستوى في تعلمها وتعليمها المؤمن والكافر .

فهناك قيم مختلفة تتناول القيم الدينية مثل حب المساعدة والتبرعات والصدقة والتكافل الاجتماعي ، والقيم الأخلاقية مثل الصدق حب الخير ، القيم الإجتماعية مثل جمعيات لمساعدة الفقراء والايتام والمسنين وخدمة المجتمع الذي هو عضو فيه ويساهم في رُقيه ..... فالثقافة من خلال تذوق الصورة الفنية يتضح من خلال الموضوعات والقضايا والمناقشات والآراء حول الصور الفنية وقراءة موضوعها بعين بصيرة وحاذقة ومعرفة ما ترمي إليه والهدف التي وجدت لتحقيقه والتعبير الفني الجيد المبتكر .

الصورة السادسة :





نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 التوقيت : ٢ صباحا .

الموقع : مكة . نوع الإضاءة : مصباح كهربائي .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : الكمبيوتر الوسيلة النافعة جدا عند استخدامه بالصورة الإيجابية والنافعه فيه ، ولكن من الممكن أن يستخدم بطريقة سلبية عندما يستخدم على مدار اليوم وبشكل مستمر ، وهو من الظواهر المنتشرة والتي يجب معالجتها والتفكير بنتائجها وعواقبها ، أن الفنون البصرية عامة تصدر أساسا عن قيم الشكل ، و لم يتخل علم جمال الشكل عن المضمون بوصفه سياقا جبريا لتوالى معادلتي الشكل والمضمون ، وهناك مضمون ورسالة وخطاب يحمل دلالات رمزية وبصرية عالية ، حيث تحمل الصورة مضمون وأبعاد إنسانية وثقافية استمدت منه الصورة وجودها ، وقد التقطعت الصورة من

الأعلى وفي التصوير تسمى (عين الطائر) ، وقسمت الأرضية إلى مربعات ذات ألوان تتناغم في هدوء وبساطة ، وإيقاع وإتزان لتبرز الشكل الرئيسي بالصورة وتشكل علاقات جمالية ، وتناثرت الأوراق في سياق حركي وتنوع في الهيئة ليقدم لمحة بصرية من الواقع وحيوية تستمد وجودها من مضمون وفكرة الصورة فتثري الصورة الفوتوغرافية بقيم فنية تعطي الموضوع أهميته الدلالية فيراه المتلقي ويتذوقه ويتفاعل معه .

فكرة الصورة : ظاهرة اجتماعية الجلوس أمام الكمبيوتر طوال اليوم .

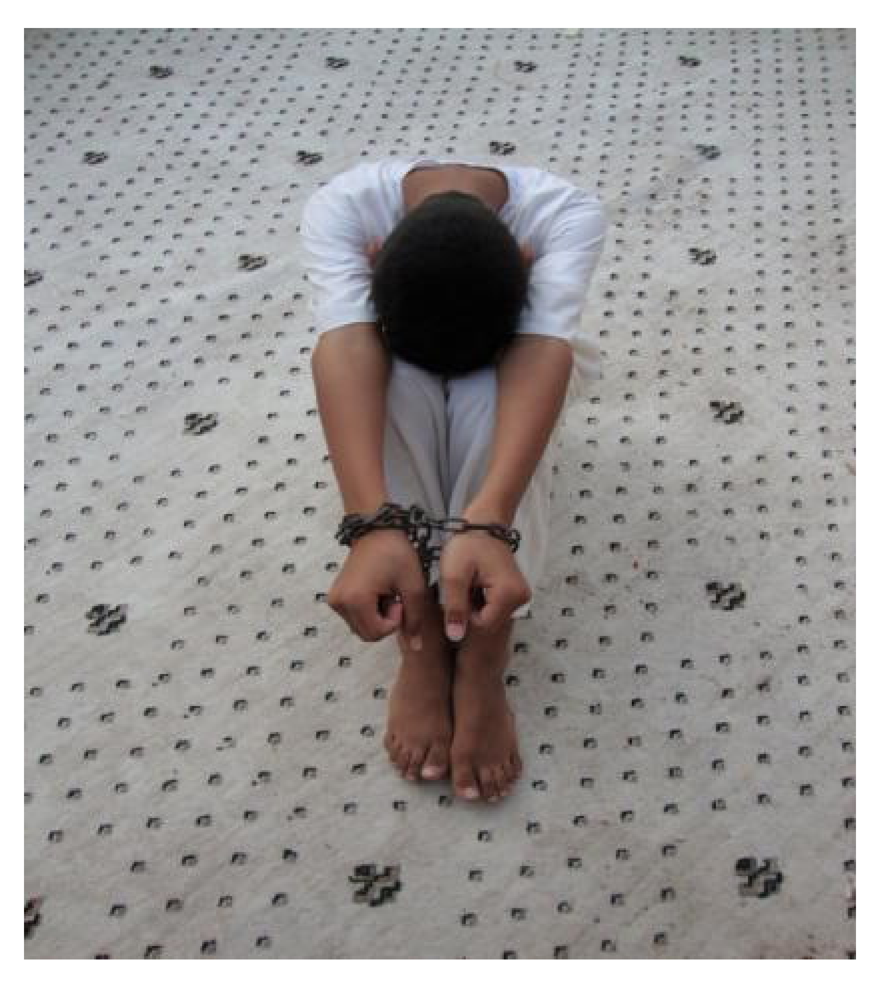
مغزى الصورة : إلقاء الضوء على تلك الظاهرة وبيان خطورتها على الفرد والأسرة والمجتمع .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٤- الإيقاع : يعتبر الايقاع مجال لتحقيق الحركة . فالإيقاع بصوره المتعددة مصطلح يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير ، لذا فالإيقاع يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة وإدراك سمات هذه التواترات الدوارة أو علاماته ، ويعطي الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة وإتزان . وعندما يحاول المصور أو الفنان المصمم تحقيق الإيقاع يضفي الحيوية والديناميكية والتنوع وجماليات النسبة القائمة على التوازن داخل نظام التصميم بما يحوى بقيم لعناصر كالنقط أو الخطوط أو المساحات أو الحجوم أو الألوان ، أو يكون بترتيب درجاتها أو تنظيم إتجاهات عناصر الصورة . وهناك بعض القيم التي تبرز الإيقاع بمثابة التنظيمات والصور التي تحقق عنصري الإيقاع المتصلان دائماً وهما : الإمتداد والزمان وهذه القيم الفرعية هي : الإيقاع من خلال التكرار- الإيقاع من خلال التدرج - الإيقاع من خلال التنوع - الإيقاع من خلال الاستمرار .

الصورة السابعة :





نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 التوقيت : ٤ مساء .

الموقع : مكة – جبل النور . نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : طفل قيد وصفد بالسلاسل بلا ذنب أو جريمة ارتكبها ... لكن ذنبه الوحيد براءته في اللعب واللهو والجرى ومنعه من حقه في الاستمتاع بحياته على طريقته الخاصة وهي اللعب ، أصبحت الصورة أحد أهم الوسائط المهمة في تشكيل الواقع وفرضه اجتماعيا وسياسيا وتربويا تحت شعار العولمة وتحمل موضوعات تعبيرية تعكس واقع المجتمع وقريبة من حالة الرصد المشهدي لواقع معاش في كل مجتمع وهو العنف الأسري ، والعناصر الخلفية تكاد تكون أحادية اللون ، ويظهر التناسب جليا واضحا

في الصورة ، وتحتوي قيمه فنية وجمالية ومضمون ورسالة إلي الآباء والمربين ، واللون الفاتح يمنح الصورة قدرا هائلا من الضوء الذي يؤهله لأن يؤسس على الخلفية بالغة الوضوح والبساطة ، وزخرفت الأرضية بنقوش بسيطة وإيقاع متناغم وإتزان جمالي ليحتل الشكل مكان الصداره ببراعه ، ويتفاعل المتلقي مع الشكل المرئي بصورة جمالية وإنسانية بما تحمله من دلالات ترمي إليها الباحثة في إلتقاطها لتلك الصورة الفوتوغرافية والتفكير في مضمونها ومغزاها .

فكرة الصورة : ظاهرة العنف الاسري .

مغزى الصورة : إلقاء الضوء على تلك الظاهرة المشينة والحد من أبسط صورها وهو العنف الممارس على تلك الفئة البرئية والزهور المتفتحة والفراشات الصغيرة التي تهوى الطيران والانتقال من مكان إلى آخر والاقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم في تربية إبنائه وأحفادة والأخذ بأسلوب الحلم والتروي في معاملة طفل اليوم ورجل الغد والدرع الحصين لهذا البلد الخير المعطاء .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

٨- التناسب : هو مصطلح يتضمن دلالة إستخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في إكتشاف أو وصف العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع . مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا ومواقع الأجزاء الرئيسية المكونة للشئ . ويعتبر التناسب هو العلاقة في الحجم والكم أو الدرجة وهو أيضاً العلاقة الحسية الادراكية بين أبعاد الصورة الفنية ككل ، أو بين أبعاد عنصر جزئي معين والعناصر الأخرى المتشابهة له في الصورة ، كالعلاقة بين أطوال الخطوط وسماكتها ، وكالعلاقة بين كتلة فنية جزئية مع أخرى ويتضمن التناسب في العلاقة بين الأحجام والأشكال أو أبعاد جزء معين من العمل الفني وتلك الاجزاء الأخرى أو كلها . وقد تطبق فكرة التناسب على الألوان وعلى المساحات الفاتحة والقاتمة وعلى كل عنصر من العناصر القياسية أو العوامل الخاصة بالتصميم . أن لغة التناسب هي لغة تحليلة تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه . وإدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً يؤدي إلى إستنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال . والإهتداء بها هو إهتداء إلى أسباب النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية . وهذا المعنى يؤدي إلى فهم واضح لإستخدام التناسبات الرياضية والهندسية في الصورة والعمل الفني .

٩- التباين : بدون التباين لم نستطع أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان ، فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الأشياء من أشكال وخطوط ودرجات ألوان . والتباين عكس التوافق الذي يعني الحالة التي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرجة ، فإذا كان التوافق هو الانتقال عبر درجات رمادية مختلفة تدرجت بين الطرفين المتباينين وهما الأبيض

والأسود ، فإن التباين يعني استخدام التناقضات بشكل متجاور فكلما زادت سرعة الانتقال من حالة الأبيض إلى حالة الأسود كان ذلك أقرب إلى حالة التباين .

وخلاصة القول : أن القيم الفنية للصورة الفنية تعتمد على توافر الإيقاع والتناسب والوحدة والتنوع فهي الأسس التي تحقق الترابط بين عناصر الصورة الفنية أو الشكل للوصول إلى عمل مبتكر ناجح . كما أن القيم الفنية لا تدرك بالعقل وحده بل هى مرتبطة أيضا بالحس والشعور والانفعالات .

الصورة الثامنة :








نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 التوقيت : ٩ مساء .

الموقع : مكة . نوع الإضاءة : مصباح كهربائي .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : هيكل هذا بقايا من جسد انهكه صاحبه بآفة العصر الهين في حجمها والعظيمة في أثرها وهي السيجارة والتدخين الذي فتك بملايين من البشر حيث تصل نسبة المدخنين في الدول النامية إلى ٦٠ % ويفقد ١٣ ألف شخص حياتهم يومياً نتيجة امراض يصابون بها بسبب التدخين ويصل هذا الرقم لنحو خمسة ملايين شخص كل عام ، وتحتوي الصورة على مضمون وخطاب يحمل دلالات

رمزية وبصرية وذات أبعاد إنسانية وثقافية وتربوية ، وقيم فنية وجمالية عالية ، وارتقت الأيقونه من كونها شكل إلى كونها محور ثقافي وتربوي هام ، فحملت فكرة استمدت منها الصورة وجودها ، وهي أكثر القضايا التي تشغل كثير من المجتمعات لتشكل صورة واقعية تمثل صدمة للفت أنتباه المتلقي إلي تلك النهاية للمدخن ، والألوان جاءت بسيطة وقليلة من الأبيض والأسود والأحمر لصنع أداة للتواصل مع المتلقي ، وتمنحه وقتا للتأمل والتفكير في المضمون والهدف الذي أنتجت من أجله تلك الصورة الفوتوغرافية ، وبطريقة تميل فيها الباحثة إلى لفت نظر المتلقي وصولا إلى المغزى ، وأعطى الأبيض والأسود الصورة إيقاع وتناغم لتخرج الصورة بشكل جمالي فني .

فكرة الصورة : ظاهرة اجتماعية وهي التدخين .

مغزى الصورة : إلقاء الضوء على تلك الظاهرة لما لها من أضرار صحية واجتماعية وتربوية ودينية ، حيث ورد كثير من الأحاديث في الحث على المحافظة على النفس فالإنسان مسؤول أمام الله عنها " ولا تلقوا بايديكم إلى التهلكة " .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

٦- مقومات التعبير الفني في الصورة :

أ- الرمز : له معان متعددة ويعني التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة ، فالأسد رمز القوة ، والحمامة رمز للسلام ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضروري تجسيدها في جسم رمزي له معاني مرتبط بها عند الناس ، وقد لمعت الرمزية في الفن التشكيلي مع بروز السيريالية ، فالسيريالية تلعب على الأحلام واللاشعور ، وتتعامل مع الجانب الخفي من طبيعة الإنسان وتحاول الافصاح عنه ، لتكشف بذلك عن المعاني المغلفة التي كثيرا ما تؤرق الإنسان ، وتسبب له المضايقات وألوان الكبت والحرج . وفي الرمز العبرة بتحميل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد ، فالرمز يستقر في الإشعاع المتضمن الذي هو طبيعة الرمز وليس خارج عنه .

ب- التكرار : هو حدوث أو ظهور عناصر التصميم يقدم نوع من الاستمرارية والتدافق والتأكيد الدرامي ، إن التكرار قد يكون تامًا أو متنوعاً ، وقد يعمل على تكوين نوع من الايقاع المنتظم في الصورة الفنية . وينشط الإيقاع البصري عندما يكون هناك تكرار منتظم للعناصر .

ج- الحذف والإضافة : يعد الحذف أسلوباً من الأساليب التشكيلية التي يتحقق بها فراغ حقيقي في الصورة والعمل الفني ، كما أنه يؤثر على المظهر السطحي للصورة والعمل الفني . وللحذف عدة استخدامات يمكن تحقيقها من خلال الأداء . وقد استخدم الفنان المعاصر هذا الأسلوب لإثراء السطح للصورة أو العمل الفني بالمتغيرات التشكيلية المتعددة . ويمكن إضافة وسائط تشكيلية ليعطي حلا جديد في نطاق الإضافة أو التشكيل بالوسيط فقط عن طريق الإضافة .

د- المبالغة : الخروج عن المألوف بشكل واضح وقوي لزيادة الإهتمام وجذب الإنتباه وتعتمد على الإتزان المتنافر في أبعاد الصورة .

هـــ الاهتمام بالتفاصيل : الاهتمام بالأجزاء الصغيرة والدقيقة والكبيرة مثل الضوء وزاوية التقاط الصورة والوقت المناسب والفكرة والمضمون .

و- تنظيم الأشكال في الحقل : تنظيم العناصر ، والأشكال ، والألوان ، والفراغ في مساحة الصورة الفنية .

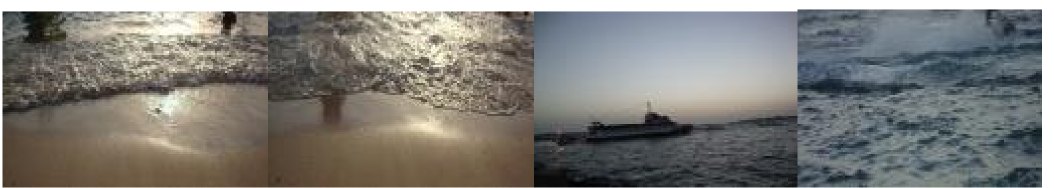
ز- الجودة : جودة الألوان والطباعة وطريقة إخراج الصورة الفنية بشكل جيد .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية

- تساهم في دفع القدرات الإبداعية : القدرة على إنتاج شيء جديد ، إنتاج جديد وذي قيمة من أجل المجتمع ، يتضمنّ الدافعية والمثابرة والاستمرارية في العمل ، والقدرة العالية على تحقيق أمر ما . ويتميز التلقي فيه بخاصية فريدة تتمثل في تنوّع الأفكار المنتجة ، وبطلاقة ، أي القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية في وقت قصير نسبياً . فالشخص المتلقي المبدع لديه درجة عالية من القدرة على سيولة الأفكار ، وسهولة توليدها وانسيابها بحرية تامة في ضوء عدد من الأفكار ذات العلاقة وبمرونه : تلك المهارة التي يتم استخدامها لتوليد أنماط أو أصناف متنوعة من التفكير ، وتنمية القدرة على نقل هذه الأنماط ، وتغيير اتجاه التفكير ، والانتقال من عمليات التفكير العادي إلى الاستجابة ورد الفعل وإدراك الأمور بطرق متفاوته أو متنوعة . والحساسية للمشكلات فالمتلقي المبدع لديه القدرة على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد . فهو يحسّ بالمشكلات إحساساً مرهفاً . وهو بالتالي أكثر حساسية لبيئتهِ من المعتاد ، فهو يرى مالا يراه غيره ، ويرقب الأشياء التي لا يُلاحظها غيره ويمكن تعريف مهارة الأصالة :كإحدى مهارات التفكير الإبداعي ، بأنها تلك المهارة التي تستخدم من أجل التفكير بطرق واستجابات غير عادية ، أو فريدة من نوعها ، أي أن المبدع لا يُكرّر أفكار الآخرين ، فتكون أفكاره جديدة وخارجه عما هو شائع أو تقليدي . والاحتفاظ بالاتجاه ومواصلته ، فالمتلقي المبدع لديه القدرة على التركيز على هدف معيّن وعلى تخطي أي معوقات ومُشتتات تُبعده عنه ، وهو قادرٌ أيضاً على أن يعدّل ويبدّل في أفكاره لكي يُحقق أهدافه الإبداعية بأفضل صورة ممكنة فينتج أعمال مختلفة فنية وشعرية وقصصية استوحاها من الصورة أو كتابات نقدية حول تلك الأعمال ، أو رسومات استلهمها من خلال مشاهدة الصور . ومن المهم هنا الإشارة إلى أن الحوارية البصرية لا يقصد بها الصور المدركة إدراكا مباشراً فقط ولكنها حوارات ذهنية تستدعي إلى العقل كتصورات و أفكار ، ومشاعر ، وذكريات ، ودوافع ، و لهذا يعد التفكير بالصور هو الجانب المحقق للوعي و التلقي الذهني .

الصورة التاسعة :





نوع الكاميرا Dsc –w210 / w215 / w225 التوقيت : ٥ مساء .

الموقع : جدة – البحر . نوع الإضاءة : طبيعية .

مقاس الصورة : 4 × 6 inch (١٠ × ١٥ سم) .

وصف الصورة : الصور الجمالية الملهمة التي تثير في الإنسان مشاعر الرسم والكتابة وتدفعه وتوجهه إلى الإبداع رسماً وشعراً ونثراً .... أن قدرة الإنسان على أن يكون أكثر ثراء وتفاعل وإيجابية تجاه ملكوت الله وتجاه حقيقة الوجود الكامنة في تلك المنظومة المتكاملة من الشرائع الربانية لكي يكون لكل شئ معنى ويكون لكل هدف غاية ويكون لكل قيمة أثر .

وقفت على شاطئ البحر ، فوجدت الشمس تغرق في عرض البحر ، فلم أملك سوى الوقوف في لحظة من التأمل ، لماذا لانكون بعطائنا كهذا البحر لنغدق من الماء روحا وحياة ، رسم الله هذه الصورة فابدعها ، والقراءة البصرية المتأثرة على حد كبير بمدى المتعة الشخصية ، وهي نتاج تجربة عاطفية فهي نوع من التفكير البصري المحاصر بين الشكل المرئي والشكل المتخيل ، والقراءة البصرية بهذا المعنى هي قراءة لبيئة النفس ، أي قراءة ذهنية لتصورات يثيرها شكل الصورة ومحتواها ، وما يهمنا هو التفريق وبحساسية شديدة ، بين القراءة الجمالية المعنية بمكونات الشكل وعناصره البصرية وكل ما ينتظم داخل

الصورة من نسق جمالي أو أكثر وبين القراءة المعنوية المتصلة بالفكرة أو المضمون . إن سيطرة الجانب الأخير كمحفز للتذوق سواءً على مستوى التذوق أو مستوى النقد ، فالتذوق الفني الواعي يتطلب نوعاً من الانتباه لخصائص الصورة البصرية ، لبنائيتها وتكوينها إلى جانب خصائصها التعبيرية . كما يتطلب نوعاً من التفهم المتزامن للمتعة الجمالية وليس بالضرورة ذلك الفهم المنطقي المتتابع للعناصر المفضلة وحدها داخل الصورة . الفن قائم على لغة الشكل البصرية والتي هي نتاج صيغ ومفردات حسية قائمة في تصميم الصورة أو العمل أو في النظام الخاص للخطوط والأشكال والألوان والكتل والمساحات والسطوح . ومثل هذا التنظيم يخلق عملاً فنياً نابضاً بالحياة ويمدنا بالإحساسات البصرية الجمالية الخاصة بالمكان أو الخاصة بفضاء الصورة من خلال الحركة وحوار الكتلة والفراغ والعلاقة المتبادلة بين الظل والضوء . ومثل هذه العلاقات بين العناصر هي المسؤولة عن مدى التآلف أو التوتر ، عبر الانسجام والتوافق . إنها علاقات حوار بصري وتفاعل بين كافة عناصر الصورة مؤداة بإيقاعات هادئة أو شديدة ، وبحركة من الداخل للخارج أو بالعكس وذلك حسب حركة العين أو حسب ما تمليه الحركة اللونية والخطية . لقد اعتاد البشر الاستمتاع باللون واعتادوا تحديد ميولهم الجمالية نحو ألوان بذاتها وإعطاء رموز اجتماعية وعاطفية ونفسية لها . لكن تذوق اللون في الطبيعة أو في استخداماته الحياتية يختلف عن تذوقنا له في الصور الفنية ، لأن القيم الجمالية للون هي نتاج الكيفية في الاستخدام الفني وفي العلاقات البصرية الناتجة من مزج وتركيب ومجاورة الألوان تبعاً لإحساسات جمالية عالية المستوى ، واستطاعت الباحثة أن تنقل جزءا من الطبيعة عندما التقطت بعدستها انسحاب الشمس في سكون المتحدث بلغة لونية بسيطة فهي أن عبرت أنما تعبر عن ملامح بلغة الطبيعة والواقع واستطاعت الباحثة أن تضع المتلقي أمام خيارات تأملية وهي الفكرة والمضمون والمغزى من تجربتها وألوانها تجمع بين الخيال والأمل والأحلام بلون صاف ممتزج بالاسود وبتوزيع الضوء مستفيدة من مصدر الشمس الطبيعي والمنعكس بشكل أفقي في آخر لحظة لطلة الشمس فيعطي الموضوع قيمة فنية وقدرة على تذوق المعاني الطبيعية وألوانها المختلفة هرمونية منتقاه وفي تفاعل مرئي بين المتلقي والصورة الفوتوغرافية وهذا ماتسعى إليه الباحثة في تجربتها في التصوير الفوتوغرافي والارتقاء بذوق المتلقي الفني والجمالي وثقافته الفنية .

فكرة الصورة : الصور الجمالية الملهمة .

مغزى الصورة : القاء الضوء على إبداع خالق الكون وإتقان صنعه وإلى تدبر هذا الجمال وإمعان النظر والتأمل الذي هو أحد أنواع العبادة يدفع بالإنسان إلى تفجير مواهبه أمام هذه الدقة والجمال ، وترتقي بذوق المتلقي وتثريه .

وطبق عليها معيار الاستبيان في النقاط التالية :

أولاً : البعد الثقافي في تقييم الصورة الفنية ويحتوي على البنود التالية :

٣- اللون ودلالته السيكولوجية في الصورة : إن اللون قديم قدم الإنسان وله مدلول عام عند الشعوب ومدلول عند الأفراد . فالشعوب أتخذت الألوان رمزا عاطفيا ، أو سياسيا لكيانها ، فكل علم يحمل رمزا أو رموزا ، وهذا الرمز له دلالات نفسيه وقد تتنوع دلالات الرموز ، فقد تكون دينية أو سياسية أو عرقية أو اجتماعية . فالأمويون كان شعارهم اللون الأبيض وهذا له دلاله نفسية لديهم ، والعباسيون كان شعارهم اللون الأسود ....الخ ، فإن علماء النفس أكدوا إدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان ، وإن هذا السلوك يتحدد بثلاث أبعاد هي : البيئة أو العالم الخارجي ، والعالم الفسيولوجي الداخلي ، والعالم السيكولوجي الداخلي ، والذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الأنفعالات . وإن اللون غالبا ما يرتبط بالإحساس بالسعادة أو نقيضها . ويفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها . وهناك ألوان معينة ربما تثير استجابات انفعالية خاصة ، فالأحمر يرتبط بالأثارة أو الغضب والأزرق يرتبط بالفرح الهادئ ، والأسود يرتبط بالحزن ...، ويستطيع اللون توليد أحساس بالوزن الثقيل أو الخفيف .

ثانياً : العناصر البنائية للصورة الفنية :

- التناغم : ديناميكية تضادات الباطن والظاهر ، التكبير والتصغير ، والضوء والظل ، وتناغم الألوان مع بعضها البعض ، هذا التناغم يجعل الصورة يمكن أن تتكلم لغة جديدة وتعبر وتعكس الصورة أحاسيس ومشاعر الفنان المصور الفوتوغرافي وتثير في المتلقي مشاعر عديدة ومختلفة .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية

١- تزيد من مخزون الأفكار البصرية التي يستنتجها المتلقي : الصورة تعتبر فضاء مفتوح وثري بالخطوط والألوان والكتل لأن التأويل والإيحاء والدلالة هي تكثف هذا الوجود وهذا المخزون البصري يساعد المتلقي على أن يكون متفاعلا عند لحظة التلقي . ويكشف الفضاء البصري تلك الصور وأسرار اللون المتحول الى نور ، وحركية الإيقاع ولغة الخط المستترة في غبش الفضاء أحيانا ، وتلك الرؤى المحجوبة في الزمان الواقعي للمتلقي . وانطلاقا من هذا تصبح كل موجودات ومفردات فضاء الصورة خاضعة للزمن الإبداعي البصري الذي يعتمد على ميتافيزيقيا الخيال فتنبثق الأفكار والأشكال في الصورة مشعة ومثيرة ببراءتها وأصيلة ومبتكرة Original لتبهرنا وكأنها تنبثق من السديم النائي في البرزخ الكوني . ان هذه الرؤى البصرية في فضاء الصورة الفنية تبدو أمام وعي وبصيرة المتلقي المتفاعل كأنها برق أبدي يتراءى في برزخ يخلق زمن متوتر بين الواقع والخيال بين الظل والضوء ، بين الامتلاء والخواء ، بين الحلم والواقع ، بين الإمكانية ولاإمكانية ، بين المرئي واللامرئي ، انه برزخ زماني تعبره هذه الرؤى من الموت إلى الخلق والانبعاث لدرجة يكون فيها الخيال والحلم وما ينتجه الفنان البصري من صور بصرية في فضاء الصورة الفنية كأنها نور متوهج يستحي أمامه نور الشمس لأنه نتاج مباشر للقلب والروح وهذا بالتأكيد سيخلق لفضاء الصورة البصري وجودا في الزمان .

- تساعد الصورة في اكتساب الثقافة بصرية : إن الصورة الفنية ذات ثراء فني وفلسفي بما تحمل من وسائط أو مفردات أو رموز معبرة بغرض تحقيق غاية أو الهدف . الصورة البصرية (خام) تمر بمراحل متعددة من الوعي بها وإدراكها وفهمها أثناء تحولها إلى صورة ذهنية ، وأثناء ذلك يمدها العقل بالمعاني من خلال ما تضفيه عليها القدرات المختلفة ، مثل القدرة على الملاحظة والاستظهار ، والربط ......إلخ من صوراً ذهنية متوالدة . وتعمل الصورة على تفعيل الهدف الثقافي والمعرفي للنقد الفني ليساعد على فهم أشمل للصورة الفنية والكشف عن رموزها ودلالاتها بما يؤثر في الذوق العام للمجتمع ويرتقي به لفهم الأعمال الفنية بصورة جديدة . ويمثل الباحث والناقد في هذا المجال حلقة الاتصال بين الفنان والجمهور فهو يفسر العملية الفنية ليغرس عند الناشئة مفاهيم الفن والجمال والأساليب الفنية لدى الجمهور ، رابطاً كل ذلك بمكونات الثقافة الاجتماعية من علوم وفنون وآداب . تهدف الصورة إلى السعى إلى بناء الشخصية من خلال الممارسة النقدية تحليلاً وفهماً من خلال التركيز على أربع قواعد أساسية هي تاريخ الفن Art History ، النقد الفني Art Criticism ، علم الجمال Aesthetics ، الإنتاج الفني (Art production) studio .

- فكرة الصورة وارتباطها بقضايا المجتمع : فهي أما أن تكون عادية أو مبتكرة أو مبدعة فالصورة الناجحة تكون مرتبطة دوما بقضايا المجتمع الذي تصدر منه .

ثالثاً : البعد الثقافي في الصورة الفنية :

- هل اخترقت الصورة كل الحجب لتدخل في صميم المجتمع ؟ لقد انعكست ثقافة الصورة على الأفراد والمجموعات من خلال تأثيراتها على العلاقات الاجتماعية لأن المجتمع يرتبط ارتباطا متزايدا بالمعرفة في شكلها المعلوماتي وبتقنية الاتصالات والتأثير عن بعد في مجال المعلوماتية والوسائل المسموعة والمرئية ، التي تخترق الزمان والمكان ، وأصبح التقبل أمرا حتميا وهي ثقافة عامة الشعب التي انتشرت في الوقت الحالي . وبات واضحاً التحولات التي تنتج داخل البيت الواحد وتخلق حالات من الفزع النفسي والعقلي أمام كثرتها وتداولها الكبير والمجتمع بحكم تقليديته فإنه يحاول الانغلاق على نفسه انغلاق يجعل منه في الأخير قنبلة موقوته . حيث التعامل مع الصورة يحتاج إلى نوع من القراءة خاص أي أننا لا يمكننا أن نقرأها من ثنائية الرفض والقبول لأننا لا نملك خيار الرفض والقبول في استقبالها في الأساس ، فالتعامل يتم بشكل حضاري وشفاف . أن اللغة والفكر بجميع مستوياتها والعلم والمعرفة بالإضافة إلى العقائد ، والديانات ، والقيم ، والاعراف الثقافية ، والرموز ، تعتبر احدى أبرز الخاصيات الأساسية للرموز الثقافية ، وقد تزامن نسق سرعة انتقالها مع بروز وسائل الاتصال الحديثة وانتشارها في الزمان والمكان واختراقها لنسيج المجتمعات والثقافات التي هي المقومات الأساسية لثقافة البلد التي تميز الجنس البشري .

الفصل الرابع

تحليل النتائج

تحليل الاستجابة الفنية وإجابة أسئلة الدراسة وتفسيرها

بعد أن أوضحت الباحثة في الفصل السابق إجراءات الدراسة الميدانية ومنهج الدراسة المستخدم وكذلك عينة الدراسة التي تم التطبيق عليها ، والأداة التي أستخدمتها في جمع البيانات وذكر الأساليب الإحصائية المستخدمة في معالجة البيانات سوف تتناول في هذا الفصل تحليل نتائج الدراسة مرتبة حسب تساؤلات الدراسة . وفيما يلي توضيح لهذه النتائج .

التساؤلات البحثية :

- هل تساهم ثقافة الصورة في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ؟ وإذا كانت تساهم ، فإلى إي مدى ؟

ويتفرع منها التساؤلات التالية :

١) ما هي مقومات الصورة الفنية التي يمكن تذوقها ؟

٢)) كيف يمكن توظيف الصورة في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي ؟

٣) ما الدور الذي تمارسه الصورة الفنية في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ؟

٤) ما مدى تأثير الصورة على التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا ؟

٥) ماهي ابعاد ومستويات ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي؟

الاجابة عن التساؤل الأول :

١) ما هي مقومات الصورة الفنية التي يمكن تذوقها ؟

وللإجابة على التساؤل السابق تم حساب متوسطات عبارات المقياس والنسب المئوية المقابلة لها في الجزء الأول من المقياس (البعد الفني) . وقد تم اعتبار المتوسط الحسابي الافتراضي (٢) حيث أن درجات العبارات الرموز (١، ٢ ، ٣) فإذا زاد المتوسط الحسابي لافتراضي الملاحظ عن (٢) عبر عن وجود تصورات واتجاهات إيجابية لأفراد العينة على مقومات الصورة التي يمكن تذوقها . أما إذا قل عن المتوسط ٢. فلا يصبح أحد مقومات الصورة .

العبارة	المتوسط	النسبة
الجودة	٢.٥٢	٨٤.٠٠
تنظيم الأشكال في الحقل	٢.٥١	٨٣.٧٠

العبارة	المتوسط	النسبة
٣- اللون ودلالته السيكولوجية	٢.٥١	٨٣.٥٦
٢- المضمون .	٢.٥٠	٨٣.٢٦
١- وضوح الفكرة .	٢.٤٩	٨٣.١١
٤- الشكل ودلالته المعرفية	٢.٤٧	٨٢.٢٢
٦- مقومات التعبير الفني الرمز	٢.٤٤	٨١.١٩
الاهتمام بالتفاصيل	٢.٤٠	٨٠.٠٠
٥-دلالات شكلية للجانب التقني	٢.٣٩	٧٩.٥٦
التكرار	١.٦٤	٥٤.٦٧
الحذف والإضافة	١.٥٧	٥٢.٣٠
المبالغة	١.٤٨	٤٩.٤٨

جدول (٥)

من الجدول (٥) يتضح أن المبحوثين أبدوا تصورات إيجابية عن مقومات الصورة التي يمكن تـــذوقها حيث اتفق عليها أفراد العينة هي على الترتيب حسب المتوسط الحسابي والنسبة المئوية .

١- الجودة

٢- تنظيم الأشكال في الحقل

٣- اللون ودلالته السيكلوجية

٤- المضمون

٥- وضوح الفكرة

٦- الشكل ودلالته المعرفية

٧- مقومات التعبير الفني الرمز

٨- الاهتمام بالتفاصيل

٩- دلالات شكلية للجانب التقني

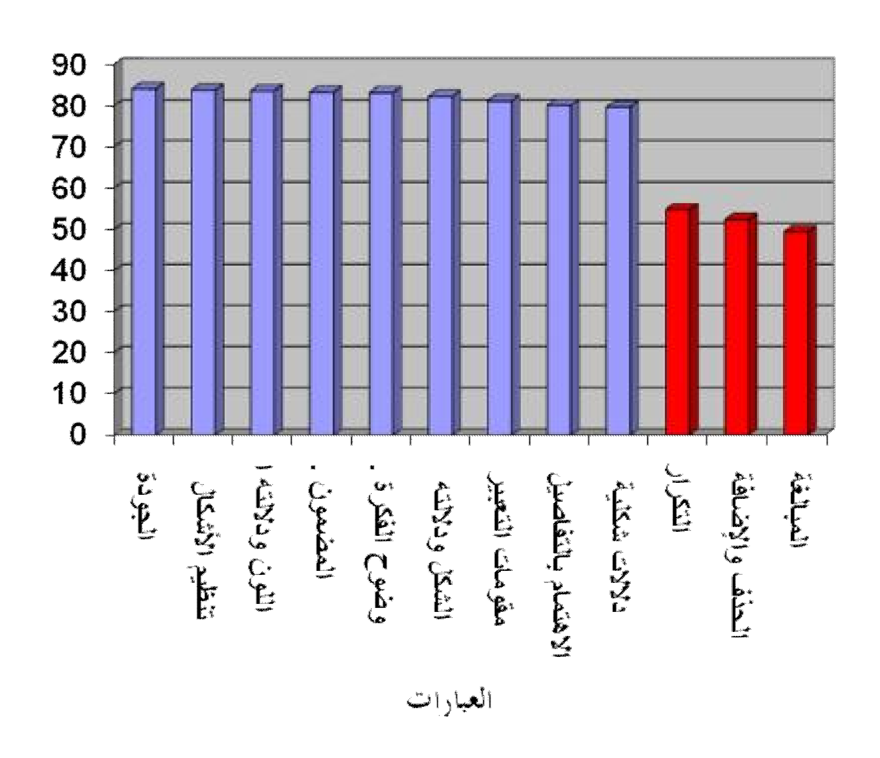
أما المقومات التي حصلت على متوسط أقل من ٢ ولا تعتبر مقومات من وجهة نظر العينة

١-التكرار

٢- الحذف والإضافة

٣- المبالغة

والشكل البياني التالي يوضح النتائج السابقة .



٢- كيف يمكن توظيف الصورة في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي ؟

وللتعرف على البعد الفني تم صياغة عدة عبارات هي : (وضوح الفكرة – المضمون – اللون ودلالته السيكولوجية – الشكل ودلالته المعرفية – دلالات شكلية للجانب التقني – مقومات التعبير الفني الرمز) وقد تم اعتبار المتوسط الحسابي الافتراضي (٢) حيث أن درجات العبارات الرموز (١، ٢ ، ٣) فإذا زاد المتوسط الحسابي الملاحظ عن المتوسط الحسابي الافتراضي (٢) عبر عن وجود تصورات واتجاهات إيجابية للصورة وتوظيفها في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي . وإذا قل المتوسط الحسابي الملاحظ عن المتوسط الفرضى (٢) فليس للصورة تأثير على الرقي التذوق الفني لدى المتلقي . والجدول التالي يوضح النتائج .

جدول (٦)

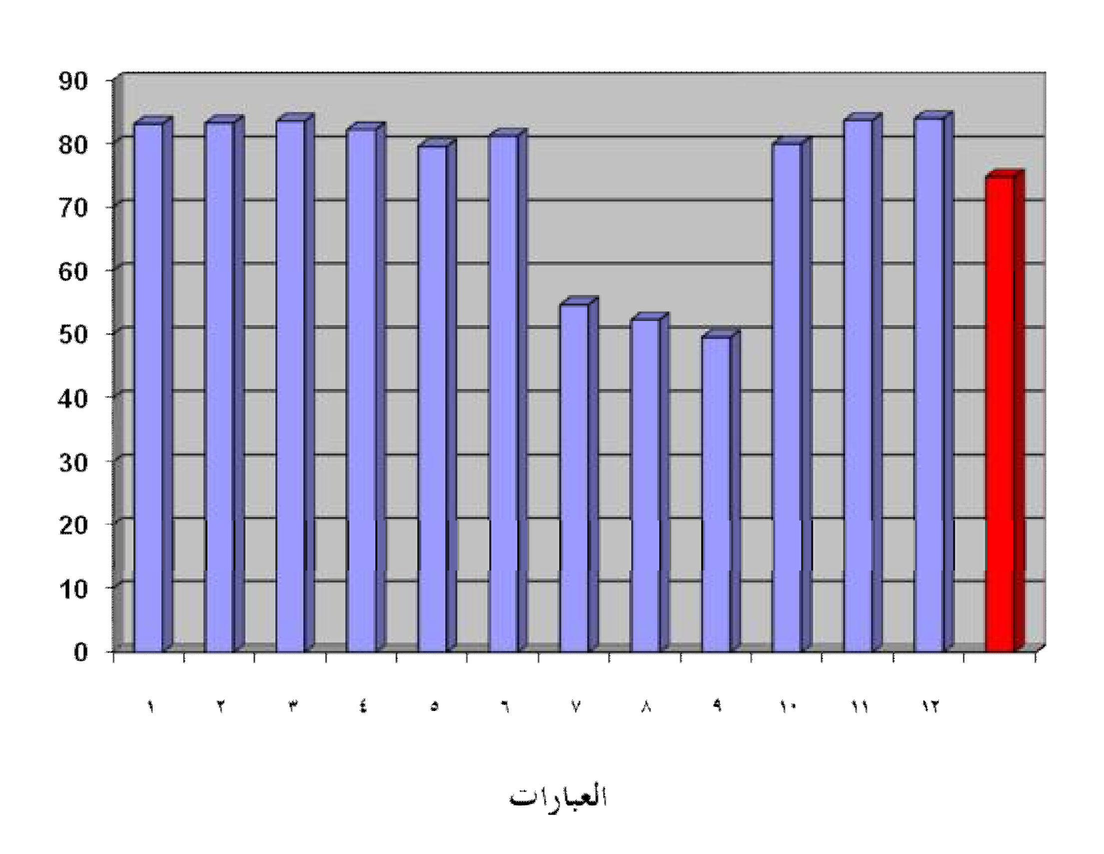
يوضح المتوسطات الحسابية والنسب المئوية لعبارات البعد الأول التذوق الفني في الصور موضع الدراسة

العبارة	الصورة																			
	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة		الخامسة		السادسة		السابعة		الثامنة		التاسعة		الإجمالي	
	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة
١- وضوح الفكرة .	٢.٨	٩٣.٣٣	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٤٩	٨٣.١١
٢- المضمون .	٢.٨	٩٣.٣٣	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢	٦٦.٦٧	٢.٥٠	٨٣.٢٦
٣- اللون ودلالته السيكولوجية	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٥١	٨٣.٥٦
٤- الشكل ودلالته المعرفية	٢.٨	٩٣.٣٣	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٧٦	٩٢.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٠٨	٦٩.٣٣	٢.٠٤	٦٨.٠٠	٢.٤٧	٨٢.٢٢
٥-دلالات شكلية للجانب التقني	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٠٨	٦٩.٣٣	١.٩٦	٦٥.٣٣	١.٨٤	٦١.٣٣	٢.٣٩	٧٩.٥٦
٦- مقومات التعبير الفني الرمز	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٩٢	٩٧.٣٣	٢.٠٤	٦٨.٠٠	١.٦٤	٥٤.٦٧	٢.٤٤	٨١.١٩
التكرار	١.٢٨	٤٢.٦٧	١.٣٦	٤٥.٣٣	١.٤٨	٤٩.٣٣	١.٨	٦٠.٠٠	١.٦٨	٥٦.٠٠	١.٧٦	٥٨.٦٧	١.٨٤	٦١.٣٣	١.٨٨	٦٢.٦٧	١.٦٨	٥٦.٠٠	١.٦٤	٥٤.٦٧
الحذف والإضافة	١.٤	٤٦.٦٧	١.٤	٤٦.٦٧	١.٥٦	٥٢.٠٠	١.٨٤	٦١.٣٣	١.٧٢	٥٧.٣٣	١.٧٦	٥٨.٦٧	١.٤٨	٤٩.٣٣	١.٦	٥٣.٣٣	١.٣٦	٤٥.٣٣	١.٥٧	٥٢.٣٠
المبالغة	١.٢٤	٤١.٣٣	١.٣٢	٤٤.٠٠	١.٤	٤٦.٦٧	١.٨٨	٦٢.٦٧	١.٨٨	٦٢.٦٧	١.٨٤	٦١.٣٣	١.٢٨	٤٢.٦٧	١.٣٢	٤٤.٠٠	١.٢	٤٠.٠٠	١.٤٨	٤٩.٤٨
الاهتمام بالتفاصيل	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٢	٧٣.٣٣	٢	٦٦.٦٧	٢.٤٠	٨٠.٠٠
تنظيم الأشكال في الحقل	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٨	٩٣.٣٣	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٤	٨٠.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٥١	٨٣.٧٠
الجودة	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠
البعد الفني للصورة																			٢.٢٤	٧٤.٧٥

من جدول (٦) يتضح أن المتوسطات الحسابية لمعظم عبارات هذا الجزء من المقياس تتخطى المتوسط الفرضي (٢) ما عدا التكرار حيث بلغ متوسط استجابات العينة عليه في جميع الصور (١.٦٤) بنســـبة ٥٤.٦٧. وكذلك الحذف والإضافة بمتوسط ١.٥٧ وبنسبة ٥٢.٣٠. والمبالغة بمتوسط ١.٤٨ بنسبة ٤٩.٤٨.

أما في البعد الفني ككل فبلغ المتوسط (٢.٢٤) وبنسبة ٧٤.٧٥ وهو متوسط أعلى من المتوسط الفرضي (٢) .

وقد أبدى المبحوثون تصورات إيجابية للصورة في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي . وبالتالي تشكل وعي وفكر وسلوك المتلقي كما ترتقي بذوقه الفني وثقافته الفنية . والشكل البياني التالي يوضح النتائج السابقة .



شكل بياني يوضح النسب المئوية لعبارات البعد الأول للتذوق الفني في الصور موضع الدراسة والنتائج السابقة توضح أن للصورة دوراً إيجابياً في الرقي بالتذوق الفني لدى المتلقي . وبذلك أمكن الإجابة عن التساؤل الثاني من تساؤلات الدراسة .

٣) ما الدور الذي تمارسه الصورة الفنية في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ؟

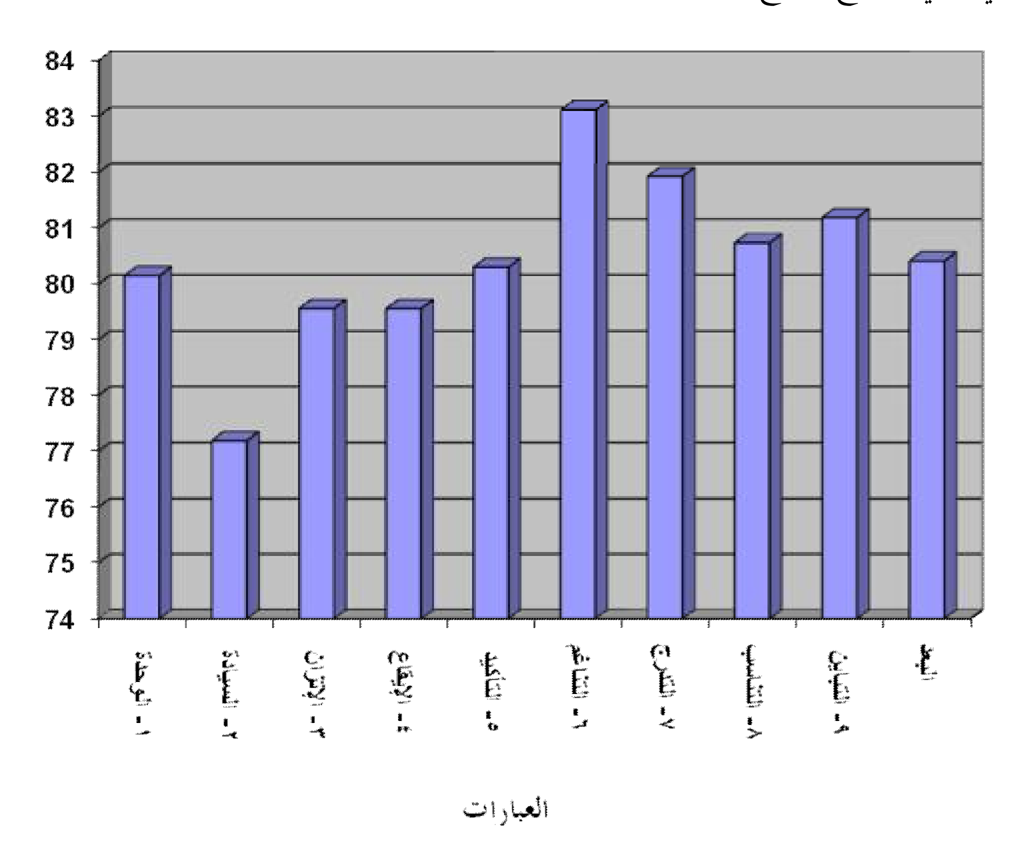
وقد تمت الإجابة على التساؤل من خلال المحور الثاني : البعد البنائي للصورة

أن التعرف على العناصر البنائية للصورة والرؤية التأملية لها والتعرف على مكنوناتها وعلاقاتها الجمالية وخصائصها البنائية يساعد على إثراء التذوق الفني وتنمية الحس الجمالي لدى المتلقي ويزيد من مخزونه المعرفي الفني . وللتعرف على العناصر البنائية تم صياغة عدة عبارات هي (الوحدة – السيادة – الإتزان – الإيقاع – التأكيد – التناغم – التدرج – التناسب – التباين) وقد تم اعتبار المتوسط الحسابي الافتراضي (٢) حيث أن درجات العبارات الرموز (١، ٢ ، ٣) للتعبير عن وجود تصورات وإتجاهات إيجابية للصورة تساعد على إثراء التذوق الفني وتنمية الحس الجمالي لدى المتلقي . وإذا قل المتوسط الحسابي الملاحظ عن المتوسط الفرضى (٢) فليس للصورة دور تمارسه في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي . والجدول التالي يوضح النتائج .

جدول (٧)

	البعد البنائي للصورة																			
	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة		الخامسة		السادسة		السابعة		الثامنة		التاسعة		الإجمالي	
	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة
١- الوحدة	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٠٨	٦٩.٣٣	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٠٤	٦٨.٠٠	٢.٤٠	٨٠.١٥
٢- السيادة	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٤٤	٨١.٣٣	١.٥٦	٥٢.٠٠	١.٩٦	٦٥.٣٣	١.٨٤	٦١.٣٣	٢.٣٢	٧٧.١٩
٣- الإتزان	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.١٢	٧٠.٦٧	١.٩٦	٦٥.٣٣	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٣٩	٧٩.٥٦
٤- الإيقاع	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.١٢	٧٠.٦٧	١.٩٦	٦٥.٣٣	٢.٣٩	٧٩.٥٦
٥- التأكيد	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٢	٧٣.٣٣	٢.١٦	٧٢.٠٠	٢.٠٤	٦٨.٠٠	٢.٤١	٨٠.٣٠
٦- التناغم	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٤٩	٨٣.١١
٧- التدرج	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٤	٨٠.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.١٦	٧٢.٠٠	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٤٦	٨١.٩٣
٨-التناسب	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٢	٧٣.٣٣	٢.٤٢	٨٠.٧٤
٩- التباين	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٢	٧٣.٣٣	٢.١٦	٧٢.٠٠	٢.٠٨	٦٩.٣٣	٢.٤٤	٨١.١٩
																			٢.٤١	٨٠.٤١

من جدول (٧) يتضح أن المتوسطات الحسابية لجميع عبارات هذا الجزء من المقياس تتخطى المتوســـط الفرضي (٢) وبلغ المتوسط (٢.٤١) بنسبة ٨٠.٤١. وهو متوسط أعلى من المتوسط الفرضي .
وقد أبدى المحثون تصورات إيجابية للصورة تساعد على إثراء التذوق الفني وتنمية الحس الجمالي لـــدى المتلقي .
والشكل البياني التالي يوضح النتائج السابقة .



والنتائج السابقة توضح أن التعرف على البعد البنائي للصورة والرؤية التأملية لها ولمكنوناتها وعلاقاتها الجمالية وخصائصها البنائية يساعد على إثراء التذوق الفني وتنمية الحس الجمالي لدى المتلقي ويزيد من مخزونه المعرفي وبذلك أمكن الإجابة عن التساؤل الثالث من تساؤلات الدراسة . والشكل البياني يوضح النسب المئوية لعبارات البعد البنائي للصور موضع الدراسة والنتائج السابقة توضح أن للصورة دوراً إيجابياً في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي . وبذلك أمكن الإجابة عن التساؤل الثالث من تساؤلات الدراسة .

ولكن هل الصورة فاعلة ومؤثرة ؟ ولقياس مدى خطورتها في التأثير علـــى المجتمـــع طـــرح الســـؤال التالي :

٤) ما مدى تأثير الصورة على التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا ؟

وللإجابة على التساؤل السابق تم حساب المتوسط وكذلك النسبة المئوية للتساؤل :

هل تخترق الصورة كل الحجب لتصل إلى وجدان المتلقي ولمعرفة تأثيرها علـــى التكـــوين النفســـي والعقلـــي لأفراد المجتمع ؟ وقد تم اعتبار المتوسط الافتراضى (٢) حيث أن درجات العبارات الرموز (١،٢، ٣) تعـــبر عن وجود تصورات وإتجاهات إيجابية للصورة في أنها اخترقت كل الحجـــب الموضـــوعة لتـــدخل في صـــميم التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا . والجدول التالي يوضح النتائج .

جدول (٨)

الجانب السيكولوجي :	المتوسط	النسبة
هل تؤثر الصورة على التكوين النفسي والعقلي للمجتمع .	٢.٧٤٧	٩١.٥٥٦

من جدول (٨) يتضح أن المتوسط الحسابي أعلى من المتوسط الفرضي (٢) مما يشير أن الصورة لها تأثير سيكولوجي على المتلقي وهذا ما تفق عليه أفراد العينة . وقد أبدى المبحوثون تصورات إيجابيـــة للصورة في تأثيرها واختراقها للحجب الموضوعة لتدخل في صميم التكوين النفسي والعقلي للمجتمع .

٥- ماهي ابعاد ومستويات ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي؟

وقد تمت الإجابة على التساؤل السابق من خلال :

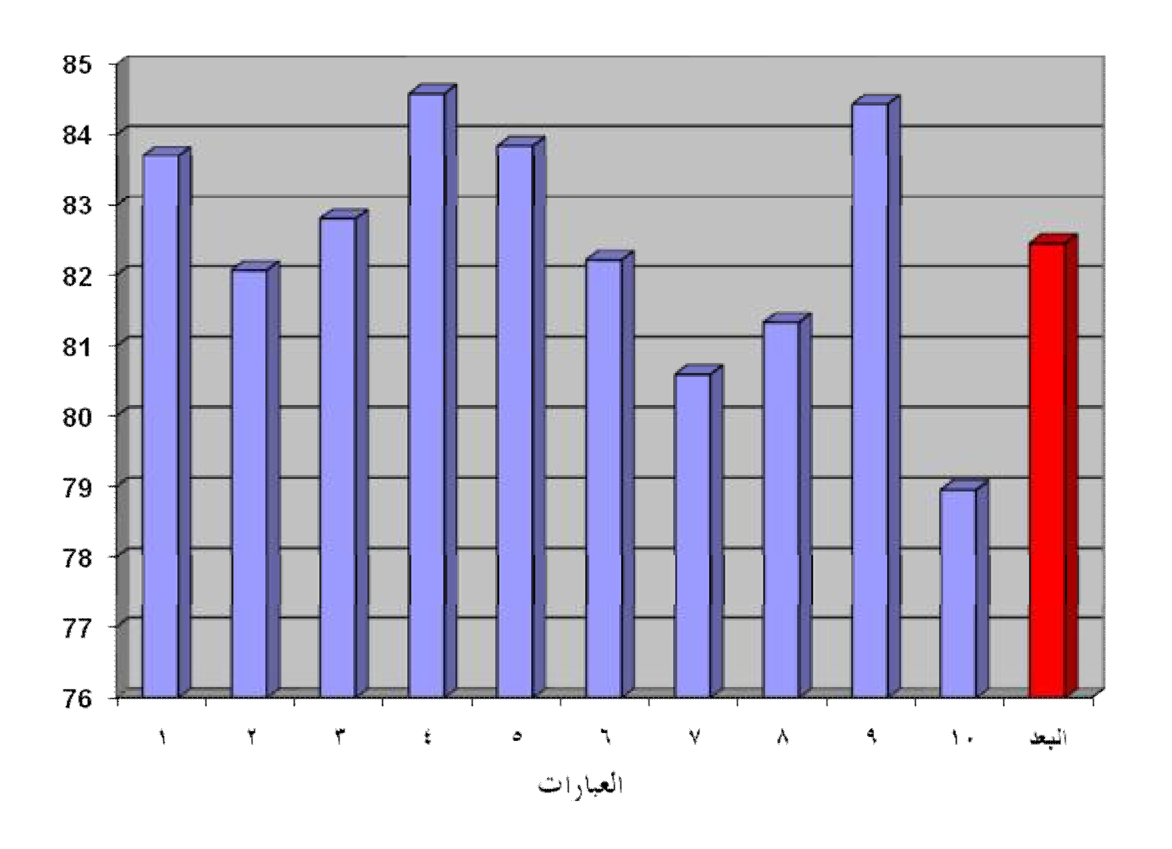
المحور الثالث : البعد الثقافي للصورة الفنية :

وللتعرف البعد الثقافي تم صياغة عدة عبارات هي : (تزيد من مخزون الأفكار البصرية التي يستنتجها - ترفع من معدلات أكتساب المعلومات - تساهم في دفع القدرات الإبداعية (نثر- شعر- نقد ...) - تساعد على إكتساب قيم محددة - تساهم في دعم الإتجاهات الإيجابية لدى المتلقي — تساعد الصورة في إكتساب ثقافة بصرية — تساعد الصورة في اكتساب ثقافة فنية انعكست من تـــذوق الصـــورة — تترجم الصورة فكر وفلسفة معينة - فكرة الصورة وارتباطها بقضايا المجتمع) وقد تم اعتبار المتوسط الاعتبارى الافتراضى (٢) حيث أن درجات العبارات الرموز (١، ٢ ، ٣) للتعبير عـــن وجـــود أبعاد ومستويات لثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي وإذا قل المتوسط الحســـابي الملاحظ عن المتوسط الفرضى (٢) فالأبعاد والمستويات لثقافة الصورة تسهم بشكل ضعيف في إثـــراء التذوق الفني لدى المتلقي . والجدول التالي يوضح النتائج . جدول (٩) .

العبارة	البعد الثقافي للصورة																			
	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة		الخامسة		السادسة		السابعة		الثامنة		التاسعة		الإجمالي	
	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة	المتوسط	النسبة
١- تزيد من مخزون الأفكار البصرية التي يستنتجها	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢.٢	٧٣.٣٣	٢.٥١	٨٣.٧٠
٢- ترفع من معدلات أكتساب المعلومات	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٧٦	٩٢.٠٠	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٢٤	٧٤.٦٧	٢.٤	٨٠.٠٠	٢	٦٦.٦٧	٢.٤٦	٨٢.٠٧
٣- تساهم في دفع القدرات الإبداعية (نثر- شعر- نقد ...	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٨١
٤- تساعد على أكتساب قيم محددة .	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٧٦	٩٢.٠٠	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.١٦	٧٢.٠٠	٢.٥٤	٨٤.٥٩
٥- تساهم في دعم الإتجاهات الإيجابية لدى المتلقي	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٦٨	٨٩.٣٣	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٠٤	٦٨.٠٠	٢.٥٢	٨٣.٨٥
٦- تساعد الصورة في إكتساب ثقافة بصرية .	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٧٢	٩٠.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٥٦	٨٥.٣٣	٢.٣٢	٧٧.٣٣	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢.١٢	٧٠.٦٧	٢.٤٧	٨٢.٢٢
٧- تساعد في إكتساب ثقافة فنية انعكست من تذوق الصورة .	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٧٦	٩٢.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢.٢٨	٧٦.٠٠	٢	٦٦.٦٧	٢.٤٢	٨٠.٥٩
٨- تترجم الصورة فكر وفلسفة معينة .	٢.٨٤	٩٤.٦٧	٢.٧٦	٩٢.٠٠	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٦٤	٨٨.٠٠	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٣٦	٧٨.٦٧	٢.٠٨	٦٩.٣٣	٢.٥٣	٨٤.٤٤
٩- فكرة الصورة وارتباطها بقضايا المجتمع .	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٥٢	٨٤.٠٠	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٦	٨٦.٦٧	٢.٤٨	٨٢.٦٧	٢.٤٤	٨١.٣٣	٢.٢	٧٣.٣٣	٢.٢٨	٧٦.٠٠	١.٨٤	٦١.٣٣	٢.٣٧	٧٨.٩٦
																			٢.٤٧	٨٢.٤٦

وبلغ المتوسط (٢.٤٧) بنسبة ٨٢.٤٦. وهو متوسط أعلى من المتوسط الفرضي .

وقد أبدى المبحوثون تصورات إيجابية لثقافة الصورة وأبعاد ومستويات تسهم في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، وتشكيل وعيه الثقافي وإتجاهه الفني والجمالي ، وإن للصورة أبعاد فنية جمالية وثقافية و إجتماعية وإقتصادية تلعب دورها في تشكيل سلوكه المتبع ، وانطباعه المتكون عن الصورة التي تعبر عن موضوع ما وكلما كان موضوع الصورة معبر وقوياً أثر في وجدان المتلقي وكان تفاعله معه إيجابياً وبطرق عدة . والشكل البياني التالي يوضح النتائج السابقة .



والنتائج السابقة توضح أن للصورة أبعاد ثقافية وجمالية واجتماعية مختلفة تثري التذوق الفني لدى المتلقي ، حيث تعتبر الصورة أداة إتصال عالية التأثير الثقافي والمعرفي والجمالي والعاطفي ، وتشكل وعي المتلقي وإكسابه ثقافة جديدة .

الفصل الخامس

أولاً : نتائج البحث .

ثانياً : توصيات البحث .

مقدمة

الصورة اللغة الجديدة التي تعلو كل اللغات البشرية ، فهي تستحق التأمل والبحث بوصفها حقلا جديدا من حقول البحث العابر للتخصصات ، وإعتبارها صناعة تسيطر على قطاع واسع من مجالات العلم والمعرفة والفن والترفيه وتحمل في طياتها دلالات ومعاني ورموز يضفي عليها قيمة ويجعلها أداة اتصال فاعلة في التحولات الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، محققة بذلك دورا اتصاليا وإقناعيا وحضاريا وجماليا ، فهي مكون رئيسي لا غنى عنه في الرسالة الإعلامية الجديدة ، أننا إزاء طوفان الصورة وتداعياتها نواجه تحديا لا مثيل له ، لان الصورة التي تستغني عن الكلام ، مكتوبا أو مسموعا ، هي شئ جارف لا يقف عند حدود ، ولا يقتصر تأثيره على أمه او أخرى من هنا فإن رفع نسبة الوعي والمعرفة بالصورة أولاً ، وتطوير مناهج قراءة الصورة وبالتالي تطور لغتنا البصرية ، وإيلاء الأهمية المناسبة للمصممين والمصورين ودارسي الفن والنقاد والمربين وخاصة فيما يتصل بالاعداد والتأهيل المناسبين ، فالصورة بعد اتساع انتشارها لم يعد ممكنا تجاهل حضورها وإنما يمكن فهم مضمونها الأمر الذي يساهم في تفسيرها وقراءة دلالات نشرها والمواقف التي تعبر عنها . وانتقلت الصورة من المرحلة الجمالية كفن يهتم به الفنان بالشكل والتكوين إلى فن تطبيقي وظيفي ، يهتم بالقيم الجمالية والثقافية والفكرية والنفسية ، وتعد الصورة أفضل وسيلة لجذب الانتباه عبر ما تطرحه من قضايا وقيم وفكر وفلسفة ، فهي مجالا خصبا للتعبير وتشكيل الوعي . وهنا نناقش دور الصورة في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي وذلك بالتحليل والفهم لمحتويات الصورة وقراءة خطوطها ، وتحليل ألوانها وتفسير ما تحمله من مضامين وإملاءات ودلالات ورموز على مستويات تختلف باختلاف هدف المرسل ، ونوعية الرسالة ، وتأويل المتلقي وهنا يكمن الظفر الكبير الذي حققته الصورة في تكوين وعي المتلقي من خلال فضاءات ثقافة الصورة وتدخل في تكويننا العقلي والنفسي والثقافي وبالتالي تؤثر في توجهاتنا الفكرية والثقافية وتشكيل ذوقنا العام .

أولاً : نتائج البحث :

من خلال الدراسة النظرية وتحليل محتوى الصور الفنية توصلت الباحثة إلى النتائج التالية :

١- أن للصورة دوراً إيجابياً في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي وقد تأكد هذا من خلال استجابة عينة البحث بنسبة (٧٤,٧٥ %) .

٢- أن للصورة دوراً إيجابياً في تنمية وإثراء التذوق الفني لدى المتلقي وتشكل فكره الفني والجمالي والثقافي وقد تأكد ذلك من خلال استجابة عينة الدراسة بنسبة (٨٢,٤٦ %) .

٣- أظهرت الدراسة أن الصورة أداة إتصال فاعلة وعالية التأثير المعرفي والثقافي والفني والعاطفي .

٤- أن للصورة دوراً إيجابياً يساعد على تنمية الحس الجمالي لدى المتلقي وقد تأكد ذلك من خلال استجابة عينة الدراسة بنسبة (٨٠,٤١ %) .

٥- أن الرؤية التأملية للصورة والقراءة الجيدة وعلاقاتها الجمالية وخصائصها البنائية يساعد على تنمية الحس الجمالي لدى المتلقي ويزيد من مخزونه المعرفي وقد تأكد ذلك من خلال استجابة عينة الدراسة بنسبة (٨٠,٤١ %).

٦- اتفق أفراد العينة على مقومات الصورة التي يمكن تذوقها وقد تأكد ذلك من خلال استجابتهم بنسبة تتراوح من (٨٠ % إلى ٨٤ %) .

٧- أن التعمق في الرؤية والتمعن في إدراك العلاقات التشكيلية التي تحكم بناء الصورة الفنية يساعد على تنمية الإحساس بالقيم الفنية والجمالية .

٨- يلاحظ تنامي أهمية الصورة ارتباطاً بتسارع وسائل الاتصال وأدوات التأثير باعتبار أن الصورة من أهم الوسائل إن لم تكن الأهم على الإطلاق من وجهة نظر الباحثة .

٩- انطلاقاً من أهمية ثقافة الصورة في النواحي الاجتماعية والاقتصادية والتربوية فإنه من الضروري أن يراعى في الصور قيم المجتمع وأعرافه .

١٠- أن ثقافة الصورة ، رغم مزاياها الهائلة فقد أدت في حالات كثيرة إلى هيمنة ثقافة التكرار والنسخ والسطو على أعمال الآخرين ، إضافة إلى الخداع والتزييف ، سرقة الأفكار والأعمال والمشاهد وهيمنة ثقافة التلقي والاستقبال والتساهل ، والاسترخاء ، والاستهلاك ، والغياب ، وفي ظل هذا الحضور الكبير للآخر المهيمن الذي صنع من خلال صورته وثقافته صورة مهيمنة وثقافة مهيمنة .

١١- ضرورة دراسة الجوانب الفنية والثقافية والنفسية والاجتماعية عند إعداد الصورة لمخاطبة قطاعات أو أفراد أو دول بما يعزز من القدرة التأثيرية للصورة الفنية والإعلامية .

١٢- إن قراءة الصورة الفنية وسيلة لاكتساب مهارات النقد والتذوق والتحليل الفني .

١٣- تؤثر الصورة الفنية على الذوق العام للمتلقي أما إيجاباً أو سلباً .

١٤- ضرورة زيادة مقررات مادة التذوق الفني في المرحلة الجامعية ويقوم بتدريسها ذوي الاختصاص .

ثانياً : التوصيات :

١- ضرورة إجراء مزيد من الدراسات التي تظهر أهمية الصورة والتعمق في توظيفها في تنمية جوانب متعددة كالجوانب الاجتماعية والفكرية والنفسية .

٢- ضرورة إجراء مزيد من الدراسات تتعلق بتحليل الصور واكتساب مهارات قراءة الصور الفنية .

٣- ضرورة إجراء مزيد من الدراسات تتناسب والمخزون الثري للصورة الفنية .

٤- بناء برنامج لتدريب طلبة الجامعة على مهارات قراءة الصور الفنية وطرائق توظيفها بأساليب فعالة ضمن المقررات المقدمة لديهم .

٥- إعداد برنامج لاكساب طلبة وطالبات قسم التربية الفنية مهارات قراءة الصور وتوظيفها تربوياً .

٦- ضرورة الإلمام بالتطورات المتسارعة في تقنيات الاتصال والدور المتعاظم للصورة في الاعلام الحديث في عصر متغيرات العولمة .

٧- ضرورة وضع معيار بصري تشكيلي لتوزيع الإضاءة للصورة الفنية لتحقيق التأثيرات الإيجابية لدى المتلقي .

٨- عدم تجاهل التحديات الشكلية في مجال الفنون البصرية لأنها تساهم بشكل فعال ونشط في جذب اهتمام المتلقي .

٩- ثقافة الصورة هي مدخل أساسي لتنمية المجتمع وإرساء دعائم المثل العليا الإنسانية فيه ، والإعلام لابد وأن يحتوى في مضامينه على فعاليات التنمية وأشكالها المتنوعة .

١٠- ينبغي الاهتمام بما تحمله وسائل الإعلام المختلفة من رسائل إيجابية وسلبية تلقي بظلالها على المتلقي إما إيجاباً أو سلباً .

١١- زيادة مقررات تعنى بالنقد الفني في المرحلة الجامعية لدى طلاب وطالبات قسم التربية الفنية .

وهناك بعض المقترحات التي تراها الباحثة منها :

١- إصدار مجلة علمية متخصصة في ثقافة الصورة الفنية والثقافة الفنية عموماً.

٢- دعوة القنوات الفضائية العربية إلى الالتزام بتعاليم ديننا وقيمنا وبالهوية العربية واستخدام الصورة في الرقي بالمتلقي العربي ذوقيا واخلاقيا وفكريا وثقافيا.

٣- دعم مراكز وشركات لإعداد برامج للصور على المستوى المحلى والعربي والإسلامي .

المراجع

مراجع البحث

أولاً : الكتب العربية :

١- القرآن الكريم .

٢- صحيح البخاري .

٣- المعجم الوسيط . الهيئة المصرية العامة للكتاب مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق ، القاهرة : ٢٠٠٥ م .

٤- ابراهيم . زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة : ١٩٧٦م .

٥- ابو ريان . محمد على ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨٧م .

٦- ابو عرقوب . ابراهيم ، الاتصال الإنساني ودوره في التفاعل الاجتماعي ، دار محمد لاوي ، الأردن : ١٩٩٣ م

٧- ابن منظور . لسان العرب ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .

٨- ابن كثير . تفسير القرآن العظيم ، الجزء الرابع ، بيروت : ١٤٠١ هـ .

٩- افلاطون . فلسفته واراءه في المدينة الفاضلة ، مطبعة بيروت ، لبنان : ١٩٧٠ م .

١٠- أمام . ابراهيم ، الإعلام والاتصال بالجماهير ، دار النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٦٩م .

١١- الأصفهاني . الراغب ، المفردات في غريب القرآن ، دار المعرفة ، بيروت .

١٢- بارت . رولان ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبدالسلام عبدالعالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء : ١٩٩٣ م .

١٣- بارت . رولان ، بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان ، أفريقيا الشرق ، المغرب : ١٩٩٤ م .

١٤- بارت . رولان ، الصورة التأثير الإعلامي ، ترجمة عبدالجبار الغضبان ، مطبعة الثورة ، اليمن : ٢٠٠١ م .

١٥- باشا . أحمد فؤاد ، البصريات ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ١٩٩٨ م .

١٦- البسيوني . محمود ، آراء في الفن الحديث ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة : ١٩٦١ م .

١٧- البسيوني . محمود ، الثقافة الفنية والتربية ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٦٥ م .

١٨- البسيوني . محمود ، قضايا التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٦٩ م .

١٩- البسيوني . محمود ، ميادين التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٧٠ م .

٢٠- البسيوني . محمود ، أصول التربية الفنية ، عالم الكتب ، الكويت : ١٩٨٥ م .

٢١- البسيوني . محمود ، تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨٦ م .

٢٢- البسيوني . محمود ، أبداع الفن وتذوقه ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٩٣ م .

٢٣- البسيوني . محمود ، أسرار الفن التشكيلي ، عالم المعرفة ، القاهرة : ١٩٩٤ م .

٢٤- البصير . كامل حسن ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد : ١٩٨٧ م .

٢٥-بنكراد . سعيد ، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن ،الدار البضاء : ٢٠٠٣م.

٢٦- البهنسي . عفيف ، النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، ط٢ ، القـــاهرة :١٩٩٧ م .

٢٧- جابر ، سامية ، الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث ، مكتبة غريب ، القاهرة : ١٩٩٨م .

٢٨- جابر . عبد الحميد جابر ، التعليم وتكنولوجيا التعليم ، دار النهضة العربية ،القاهرة : ١٩٧٩م .

٢٩- الجبار . سيد ، دراسات في تاريخ الفكر التربوي ، مكتبة غريب ، القاهرة : ١٩٩٠ م .

٣٠- حبنكة . عبدالرحمن حسن الميداني ، غزو في الصميم ، ط٢ ، دمشق ، سوريا : ١٩٨٥ م .

٣١- حجازي .مصطفى،الإتصال الفعال في العلاقات الإنسانية والإدارة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٣٢- حريري . هشام بكر ، الإدارة التربوية ، مكتبة الأفق ، مكة المكرمة : ١٤٢٠ هـــ .

٣٣- حريم . حسين ، السلوك التنظيمي سلوك الافراد في المنظمات ، دار زهران للنشر والتوزيع ، عمان : ١٩٩٧م.

٣٤- حمدان . محمد زياد ، الوسائل التعليمية مبادؤها وتطبيقاتها ،مؤسسة الرسالة ، بيروت : ١٩٨١م

٣٥- حمزة . عبداللطيف ، الإعلام له تاريخه ومذاهبه ، الأنجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٦٩م .

٣٦- حنوره . مصري عبدالحميد ، الخلق الفني ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٧٧م .

٣٧- حنوره . مصري عبدالحميد ، سيكولوجية التذوق الفني ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨٥م .

٣٨- الحيلة . محمد محمود ، أساسيات تقييم وإنتاج الوسائل التعليمية ، دار المسيرة ، عمان : ٢٠٠١ م .

٣٩- الخالدي . صلاح عبد الفتاح ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - الجزائر –١٩٨٨م .

٤٠- خفاجي . عبدالمنعم ، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد ، دار الجيل ، بيروت : ١٩٩٢م .

٤١- خميس . محمد حمدي ، التذوق الفني ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٧٦م .

٤٢- خير الله . سيد ، القدرات وقياسها ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٦٦ .

٤٣- دعبس . محمد يسري ، الاتصال والسلوك الانساني رؤية في انثروبولوجيا الاتصال ، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع ، الاسكندرية : ١٩٩٩م .

٤٤- دليو . فضيل ، الاتصال مفاهيمه — نظرياته — وسائله ، دار الفجر ، مصر : ٢٠٠٣م .

٤٥- دواير . فرانسيس وديفيد مايك مور ، ترجمة نبيل عزمي ، الثقافة البصرية والتعلم البصري ، مكتبة بيروت ، القاهرة : ٢٠٠٧م .

٤٦- دويري . ريجيس ، حياة الصورة وموتها ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : ٢١١٢ م .

٤٧- ديوي . جون ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٦٣م .

٤٨- رشدان . أحمد حافظ ، التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة : ١٩٩٤ م .

٤٩- الرغيني . محمد ، محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البضاء : ١٩٨٧ م .

٥٠- رياض . عبدالفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية دار النهضة العربية ، ط٣ ، القاهرة : ١٩٩٥م

٥١- ريد . هربرت ، تربية الذوق الفني ، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد ، دار النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٧٥م .

٥٢- ريد . هربرت ، الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحي ، جرجس عبده ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨١م .

٥٣- ريد . هربرت ، التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئةالعامة للكتب ، طبعة جامعة القاهرة ، ١٩٩٦م .

٥٤- زاهي . فريد ، مقدمة في ترجمة لكتاب حياة الصورة وموتها تأليف : ريجسي دوبريه ، إفريقيا الوسطى ، الدار البيضاء :٢٠٠٢م .

٥٥- زكي . محمد عبد المنعم ، الفن والتصميم ، مطبعة الموسكي ، القاهرة : ١٩٩٦م .

٥٦- زيتون . كمال عبد الحميد ، تكنولوجيا التعليم في عصر المعلومات والاتصالات ، القاهرة : ٢٠٠٢م .

٥٧- سالم . احمد محمد وآخرون ، منظومة تكنولوجيا التعلم ، مكتبة الرشد ، الرياض : ٢٠٠٤ م .

٥٨- سانتيانا . جورج ، الاحساس بالجمال ، ترجمة زكي نجيب محمود و مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

٥٩- سبرزسني . بيتر ، جماليات التصوير والأضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة فيصل الياسري ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة : ٢٠٠٣م .

٦٠- ستولينتير . جيروم ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد ، جامعة عين شمس ، القاهرة : ١٩٨١م .

٦١- سكوت . روبرت جيلام ، أسس التصميم ، دار النهضة ، مصر : ١٩٧٥م .

٦٢- سليمان . عبدالرحمن سيد ، معجم الاعاقة البصرية ، دار القاهرة ، القاهرة : ٢٠٠٤م .

٦٣- سويف . مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، مطبوعات القاهرة : ١٩٨٣م .

٦٤- سويف . مصطفى ، دراسات نفسية في الفن ، مطبوعات القاهرة : ١٩٨٣ .
٦٥- سيد ، فتح الباب عبد الحليم ، وحفظ الله ، إبراهيم ، وسائل التعليم والإعلام ، عالم الكتب ، (طـ٣) ، القاهرة : ١٩٩٧.
٦٦- السيد . محمد علي ، الوسائل التعليمية وتكنولوجيا التعليم ، دار الشروق ، ط٩ ، عمان : ١٩٩٧ م .
٦٧- سيزلاقي . وولاس ، السلوك التنظيمي والأداء – ترجمة جعفر ابو القاسم احمد ، معهد الإدارة العامة : ١٤١٢هـ.
٦٨- الشفيع . الشفيع بشير ، مدخل إلى التذوق الفني ، دار الاندلس ، حائل ،السعودية : ٢٠٠٧ م .
٦٩- الشماع . خليل محمد وحمود خضير كاظم ، نظرية المنظمة ، دار المسيرة ، عمان : ١٤٢٠هـ .
٧٠- شوقي . اسماعيل ، الفن والتصميم ، بدون ، مصر : ١٩٩٩ .
٧١- شوقي . إسماعيل ، التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي ، بدون ، مصر : ٢٠٠٦ .
٧٢- شولز . روبرت ، السمياء والتأويل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٩٤ .
٧٣- الشيخ . عبدالسلام ، الشخصية والتذوق الجمالي للمرئيات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٩٠م .
٧٤- شيللر . هربرت ، المتلاعبون بالعقول ، ترجمة عبدالسلام رضوان ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٩٩ .
٧٥- صالح . احمد زكي ، علم النفس التربوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٧٦- صبح . علي ، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٧٧- الطوبجي ، حسين حمدي ، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم ، دار القلم ، الطبعة ٩ ، الكويت : ١٩٩٨١ م .
٧٨- عالمي . سعاد ، مفهوم الصورة عند ريجسي دوبري ، إفريقيا الشرق ، المغرب : ٢٠٠٤م .
٧٩- عبدالحميد . شاكر ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٨٧م .
٨٠- عبدالحميد . شاكر ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، الكويت : ٢٠٠١م.
٨١- عبدالحميد . شاكر ، عصرالصورة السلبيات والإيجابيات ، عالم المعرفة ، الكويت : ٢٠٠٥م .
٨٢- عبدالحميد . شاكر ، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ٢٠٠٨م .
٨٣- عبدالعالي . عبدالسلام ، ثقافة الأذن وثقافة العين ، دار توبقال ، المغرب : ٢٠٠٠م .

٨٤- عبدالرحمن . محمد عبدالله ، السلوك الإنساني في المنظمات ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ط٣ ، ١٩٩٤م .

٨٥- عبد المنعم ، علي محمد ، الثقافة البصرية ، دار البشرى ، القاهرة : ٢٠٠٠م .

٨٦- عبيد . محمد عبدالفتاح ، أسس الإنارة المعمارية ، مطبع جامعة الملك سعود ، الرياض: ١٩٩٨م

٨٧- العبيدي . محمد جاسم ، النمو والطفولة ، مطبعة دار الثقافة ، الاردن : ٢٠٠٤ م .

٨٨- العبيدي . محمد جاسم وباسم محمد ، علم النفس الاجتماعي ، دار الثقافة ، الاردن : ٢٠٠٤م .

٨٩- العبيدي . محمد جاسم وآخرون ، تقنيات التعلم والتدريب وبرامج التدريب ، مطبعة الجماهيرية ، الاردن : ٢٠٠٦ م .

٩٠- العثيمين . فهد سعود عبدالعزيز ، الاتصالات الإدارية : ماهيتها — أهميتها — أساليبها ، مطابع شركة الصفحات الذهبية ، الطبعة ٢ : ١٤١٤هـ .

٩١- العديلي . ناصر ، إدارة السلوك التنظيمي ، الرياض : ١٤١٤هـ .

٩٢- عطاالله . محمود سامي ، السينما وفنون التلفزيون ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة : ١٩٩٧م .

٩٣- عطار . عبدلله ، كنساره . إحسان ، وسائل الاتصال التعليمية ، ط ٣ ، ٢٠٠٥م .

٩٤- عطية . محسن ، تذوق الفن ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٩٥م .

٩٥- عطية . محسن ، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ٢٠٠٠ م .

٩٦- عطية . محسن ، الفنون والإنسان ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ٢٠٠٣م .

٩٧- عطية . محسن ، التحليل الجمالي للفن ، عالم الكتب ، القاهرة : ٢٠٠٣م .

٩٨- عطية . محسن ، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، الكويت : ٢٠٠٥م .

٩٩- علاقي . مدني ، الإدارة : دراسة تحليلية للوظائف والمقررات الإدارية ، الطبعة ٣ ، تهامة ، جدة : ١٤٠٥هـ .

١٠٠- علي . نبيل ، الثقافة العربية وعصر المعلومات ، عالم المعرفة ، الكويت : ٢٠٠١م .

١٠١- العمري . عطية ، تحليل سيميائي ، مركز القطان للبحث والتطوير ، فلسطين : ٢٠٠٥ م .

١٠٢- عودة . محمد ، أساليب الاتصال والتغير الاجتماعي ، دار النهضة العربية ، بيروت : ١٩٨٨م .

١٠٣- عيسى . حسن احمد ، سيكولوجية الابداع بين النظرية والتطبيق ، مكتبة الاسراء ، ١٩٩٣م .

١٠٤- غاتشف . غيورغي ، الفن والوعي ، ترجمة نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٩٠م .

١٠٥- غراب . يوسف خليفة ، المدخل للتذوق والنقد الفني ،دار أسامه ، الرياض : ٢٠٠١م .

١٠٦- الغوثاني . راتب مزيد ، المعاية الجمالية ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، دمشق : ٢٠٠٤ م .

١٠٧- فراج . عفاف ، سيكولوجية التذوق الفني ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٩٩م .

١٠٨- الفرجاني . عبد العظيم ، التربية التكنولوجية وتكنولوجيا التربية ، دار غريب ، القاهرة : ١٩٩٧ م .

١٠٩- قطب . جمال ، روائع الفن العالمي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة : ١٩٩٤م .

١١٠- القعيد . ابراهيم حمد ، العادات العشر للشخصية الناجحة ، دار المعرفة للتنمية البشرية ،الرياض : ١٤٢٢هـ.

١١١- كامل . أحمد ، الإعلام العربي المعاصر مفهومه ورسالته وقضاياه ، مكتبة أبوظبي ، العين : ١٩٩٦م .

١١٢- كنعان . نواف ، القيادة الإدارية ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الطبعة ٢ ، الرياض : ١٤٠٢هـ .

١١٣- كولنج وود . روبن جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة احمد حمدى محمود ، الدار المصرية ، ١٩٨١م .

١١٤- كوليريدج . لندزي ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج احمد ، قدري حنفي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة : ١٩٧١م .

١١٥- مايرز . برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٦٦م .

١١٦- محمد . جلال جميل ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ٢٠٠٢م .

١١٧- محمد . لطفي راشد ، الإتصالات الإدارية ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض : ١٩٨٣م .

١١٨- مراد . يوسف وآخرون ، علم النفس في الفن والحياة ، كتاب الهلال ، القاهرة : ١٩٦٦م .

١١٩- مراد . يوسف وآخرون ، ميادين علم النفس ، المجلد الأول ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٩٨م

١٢٠- المصمودي . مصطفى ، النظام الإعلامي الجديد ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٨٥ م .

١٢١- مطر . أميرة ، فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٥م .

١٢٢- مطر . أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨٩م .

١٢٣- مطر . فوزية ، النظام الاجتماعي والنظام االتربوي ، الأيام ، ٢٠٠٤ م .

١٢٤- منرو . توماس ، تاريخ تطور الفنون ، ترجمة جاويد ،الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة : ١٩٧٣م

١٢٥- - النوري . عبد الغني وعبد الغني عبود ، نحو فلسفة عربية للتربية ، ط٢ ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ١٩٧٩م .

١٢٦- نويلر . ناثان ، حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن : ١٩٩٢م .

١٢٧- الهجابي . محمد ، التصوير والخطاب البصري ، مطبعة الساحل ، ط١ ، الرباط : ١٩٩٤ م .

١٢٨- هلال . محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت : ١٩٧٣م
١٢٩- وهبه . مجدي ، معجم مصطلحات الأدب –مكتبة لبنان- بيروت –١٩٧٤م .
١٣٠- ياغي . محمد عبد الفتاح ، مبادئ الإدارة العامة ، ١٤٠٣ هـ .
١٣١- اليافي .نعيم ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ،وزارة الثقافة والارشاد القومي ،دمشق : ١٩٨٢ م
١٣٢- اليوسف . أكرم ، الفضاء المسرحي : دراسة سيميائية ، دار مشرق المغرب ، الدار البيضاء : ٢٠٠٠ م .

ثانيا: الرسائل العلمية :

١٣٣- الأستاذ . محمود حسن ، سيميائية الصورة " إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية " ، جامعة الأقصى ، غزة ، فلسطين ، ٢٠٠٧م .
١٣٤- إمام . مجدي عبدالعزيز ، النظام الشبكي والتصميم الجرافيكي ، جامعة حلوان ، مصر ، ٢٠٠٠م .
١٣٥- تركستاني . عبدالعزيز ، أجهزة العلاقات في تكوين الصورة الذهنية للمملكة العربية السعودية الجمعية السعودية للإعلام والاتصال المنتدى السنوي الثاني،المملكة العربية السعودية:٢٠٠٤ م .
١٣٦- الزهراني ، عوضه حمدان ، ثقافة الصورة التشكيلية المعاصرة أبعاد فلسفية وقيم مدركة ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٩هـ .
١٣٧- الفرا . إسماعيل صالح ، " مهارة الصورة لدى الأطفال بوصفها وسيلة تعليمية تعلمية " ، جامعة القدس المفتوحة ، خان الخليل ، فلسطين ، ٢٠٠٧م .
١٣٨- بخيت . السيد ، ثقافة الصورة الرقمية وجوانبها الأخلاقية والإعلامية ، جامعة القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٧م .
١٣٩- بلعابد . عبدالحق ، " سيميائيات الصورة بين القراءة وفتوحات التأويل " ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٧م .
١٤٠- صليب . محفوظ ، الدلالات الثقافية والتربوية لما يفضله طلبة كلية التربية عند تذوقهم للنحت ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٠م .
١٤١- عطية . صلاح الدين عبد الرحمن ، أسلوب الشبكة في التصميم والاستفادة منه في تنفيذ الأعمال الكبيرة من النحت البارز ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩م .
١٤٢- الغامدي . احمد عبدالرحمن ، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي ، جامعة فلادليفيا ، الأردن : ٢٠٠٧ م .

١٤٣- قردش . محمد سعد ، العلاقة بين الحركة التقديرية والمعالجات الجرافيكية في تصميم الملصق الإعلاني ، رسالة ماجستير ، كلية فنون تطبيقية ، ١٩٩٥م .

١٤٤- مهدي . حسن ربحي ، " فاعلية استخدام برمجيات تعليمه على التفكير البصري والتحصيل في التكنولوجيا لدى طالبات الصف الحادي عشر " ماجستير (غير منشورة) كلية التربية ، الجامعة الإسلامية – غزة ، ٢٠٠٦م .

١٤٥- هيكل . محمد أبو المعاطي ، مقارنة للكل والمحتوى في التصوير القديم ، رسالة ماجستير ، جامعة حلوان ، القاهرة : ١٩٨٨م .

ثالثا: المجلات التربوية :

١٤٦- أبو حطب . فؤاد ، التفضيل الفني وسمات الشخصية ، المجلة القومية ، المجلد العاشر ، العدد الأول، ١٩٧٣ م. ١٤٣- أبو حطب . فؤاد ، الشخصية والتفضيل الفني ، المجلة الاجتماعية القومية ، المجلد العاشر ، ١٩٧٣ م .

١٤٧- إمام . مجدي عبدالعزيز ، النظام الشبكي والتصميم الجرافيكي ، مجلة عالم الطباعة ، المجلد ٩ ، العدد ٢٢ . ٢٠٠٠ م .

١٤٨- بوقس ، نجاه ، "أثر استخدام الصور والرسوم التوضيحية في تعليم التفاصيل المعرفيه نمو السمات الإبداعية الشكلية" مجلة القراءة والمعرفه ، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة ،كلية التربية : جامعة عين شمس، اكتوبر العدد (٢٧) . ٢٠٠٣م .

١٤٩- الحصري ، أحمد كامل ، "مستويات قراءة الرسوم التوضيحية ومدى توافرها في الأسئلة المصورة بكتب وامتحانات العلوم بالمرحلة الإعدادية ، مجلة التربية العلمية ، الجمعية المصرية للتربية العملية ، المجلد السابع ، مارس العدد (١) ، ٢٠٠٤م .

١٥٠- خليل .ثروت متولى ، التقنيات الحديثة للإضاءة في التصميم الداخلي ، مجلة علوم وفنون ، جامعة حلوان ، القاهرة : ٢٠٠٤م .

١٥١- سرور ، عايدة عبد الحميد ، "دور الرسوم التعليمية في تنمية التحصيل المعرفي في العلوم وأنماط التفكير والتعلم لدى تلاميذ الصف الرابع الابتدائي " مجلة كلية التربية جامعة المنصورة العدد الثامن عشر . في مرجع (٥) ١٩٩٢م .

١٥٢- الطاهر . روابيه ، سيميائيات التواصل الفني ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٣٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : ٢٠٠٧م .

١٥٣- العماري . محمد ، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية) ، مجلة فكر ونقد ، الدار المغربية ، الدار البيضاء ، العدد ١٣ ، ١٩٩٨م .

١٥٤- العياضي . نصرالدين ، الصورة في وسائل الإعلام العربية ، الإذاعات العربية ، عدد ١ ، ٢٠٠٦م ، ٨٣-٧٤ .
١٥٥- عيكوس . الأخضر ،الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية ،مجلة الآدب ،عدد ١ : ١٩٩٤م
١٥٦- غرافي . محمد ،" قراءة في السيميولوجيا البصرية " مجلة فكر ونقد ،العدد١٣، ١٩٩٨م
١٥٧- القريطي . عبد المطلب ، التفضيل اللوني ومبرراته ، مجلة علوم وفنون ، جامعة حلوان ، مجلد الثالث ، العدد ١ ، يناير ، ١٩٩١ .
١٥٨- لو . رتيشارد ، محو الأمية البصرية في تعلم العلوم والتكنولوجيا ، الرابطة ، النشرة الإعلامية الدولية لليونسكو ، المجلد (٢٢٥) العد (٢) في مرجع رقم (٢٤) ٢٠٠٠م .
١٥٩- وهبة ، نادر ، " السيمياء الاجتماعية وتحليل المناهج :سيمياء الصورة نموذجاً " ، مجلة رؤى تربوية مركز القطان للبحث ، رام الله : فلسطين ، ٢٠٠٦م .

رابعا: المراجع الأجنبية :

160-Addigton.the Relations of selected vocal characteristics to personality perception speech monographsl – 1965.
161- Arnold, Jan(1999).Visualization, Language Learning with the mind,seyes.InJ.Arnold(Ed.)Afect in Language Learning cambride university press.
162- Bernstein, b . (1996) . pedagogy, symbol, control and identity :
163- Berlyne , D.E : Studies in the new Exnerimental Aesthetic , Washington , D . C . Hemi .sphere , 1974 .
164- Callow, J. (2003). Talking about visual texts with students. Reading online. 7, 1-16. retrieved july 30,2005, from EBSCO full text database.
165- Cochran.l.m,(1991)visual Eductions, International Encycolopedia of Curriculum.
166 - Dewney, mathewt.(1980)pictures as Teaching aids:using The pictures in history Textbooks,social Education Vol.44,No.2.
167- Halliday , m.a.k. (1996) language as social semiotic. London : Edward Arnold.
168- Hallman,R :Aesthetic pleasure and creative process, jour. Hum psycho.fall,1966.

169 -Harrison, C. (2003). Visual social semiotics : understanding how still images make meaning . Technical Communication, 50
170- Heinich,R.,molenda,m&Russell,J.D.(1989)Instructional media and the new Technologies of Instruction, Third Edition, NewYork:macmillam Publishing company
171- Kress,g. & van Leeuwen,t.(1996). Reading images : the grammar of visual design . London . : Routelge.
172- Petterson,R.(1996)visual Literacsy,In: Plomp. and Ely.D.P.(Eds),International Encyelopedia of Educational Technology, second Edition, New York: Pergamon
173-Sandel . pueschel,the special child, paulh. Brookes publix-merryland, britishlibrary,4 printing, 1999 .
174- lasica. J.D, photographs that lie , 1987.

خامسا: المواقع الإلكترونية :

175 -http: www.almotamar.net/news.
176- http://www.almotamar.net/news/25123.htm.
177- www.almuqlemnet.
178-www.alriyadh.com- www.annabaa.org.
179- http:Arabic.cnn.com/2004/us.elections.
180- www:banias.net\mon-606\.
181- http:www.elaph.com/Elaphweb/Interview/2006 .
182- http://www.fazza3.com/vb.
183-http://www.fotosearch.ae .
184 –htt:www.islamonline.net/Arabic/arts/2003/02/article02.shtml.
185 - http:www.islamweb.net/ver2/archive/readart.php.
186- http:www.kenananh.com/article/ar/art.
187- http : www.lahaonline.com.
188 - http: /www.un.org/arabic /esa/rbas/ ahdr2003/contents.

الملاحق

١- لجنة المحكمين للمعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية .

٢ – استبانة المعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية .

٣- الأسئلة التي طرحت على فئات مختلفة من المجتمع .

٤- استبانة المعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية قبل عرضها على لجنة التحكيم .

ملحق رقم (١)

قائمة بأسماء لجنة المحكمين
للإستبيان المعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية

١– الاستاذه غاده جان– ماجستير – جامعة أم القرى .

٢– الدكتوره سلوى محمود علي حسن – استاذ مشارك – جامعة حلوان .

٣– الاستاذه إيمان حلواني – ماجستير – كلية التربية للبنات بمكة .

٤– الدكتوره انتصار سعد– أستاذ مساعد – جامعة أم القرى .

٥– الدكتوره ليلى سلاغور – أستاذ مساعد – جامعة أم القرى .

٦– الدكتوره سناء محمد رشاد صميلان – وكيلة التطوير التربوي والخدمة الاجتماعية بكلية التربية للبنات .

٧– الاستاذه مها العثيمين – ماجستير – كلية التربية للبنات بمكة .

٨– الدكتور احمد الغامدي – أستاذ مشارك– جامعة أم القرى .

٩– الاستاذه خديجه متولي – ماجستير – كلية التربية للبنات بمكة .

١٠– الاستاذه فاطمة وارس – ماجستير – كلية التربية للبنات بمكة .

ملحق رقم (٢)

المعيار ال قافي في تق يم الصورة الفنية

ولاً : ا بعد ال ني في ال ورة الفنية									
بنود ا قياس	محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣
١)- وضوح ا فكرة .									
٢)- المضمون .									
٣)- اللون ودلالت السيك لوجيه في الص رة .									
٤)- ال كل ودلالت المعر ية في الصورة .									
٥)- دلالات ش لية للا انب ا تقني في الص رة .									
ب ١- الرمز									
٢- التكرار									
٣- الحذف والإضافة									
٤- المبالغة									
٥- الاهتمام بالتفاصيل									
٦- تنظيم الأ كال في الحقل									
٧- الجودة									

ثانياً : العناصر البنائية للصور الفنية									
بنود القياس	محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣
أ)- الوحدة .									
ب)- السيادة .									
ج)- الإتزان .									
د)- الإيقاع .									
هـ)- التأكيد .									
و)- التناغم .									
ز)- التدرج .									
ح)- التناسب .									
ط)- التباين .									

ثالثًا : البعد لثقافي في الصورة لفنية

بنود ا قياس	محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة٢	صورة ٣	صورة ١	صورة٢	صورة ٣
١)- تزيد من مخزو ن لأفكار ا صرية التي يس نتجها ا تلقي									
٢)- ترفع م معدلا أ تساب المعلومات .									
٣)- تساهم في دفع الق را ت الإ داعية (رسم ، نق كتابـ تئ ، شعر									
٤)- تساعد على اكساب قيم محددة (دينية ، اقتصاد ة ، اجتماع ة ، تربوية ،طبيعة)									
٥)-تساهم في دعم الإ جاهات الإيجابي لد المتلقي .									
٦) تساعد الصورة في اكتساب ثقافة بصرية .									
٧) تساعد الصورة في اكتساب ثقافة فنية ا عكست من تذو ق ا صورة .									
٨)- تتر م الصو ة فكر أو فلسفة .									
٩)- فكرة ا صورة وارتبا ها بقضايا المجتمع .									
١٠)- هل اخ رق الصور كل ا جب الموضوع لتد ل ي صمي التكوين النفسي و لعقلي ا جتمعنا .	نعم				لا				

ملحق رقم (٣)

الأسئلة التي طرحت على فئات مختلفة من المجتمع

ونظرا لإختلاف الثقافة اختلفت الصياغة لإحداث التواصل بين أفراد العينة

حيث انتقلت إلى الصياغة العامية

س١): كيف يمكنك فهم محتوى الصورة ؟ (اش شايفه بالصورة)

س٢) : عن ماذا تعبر الصورة ؟ (الصورة تتكلم عن ايه)

س٣): ما هو الشئ المميز في الصورة " بلاغة الصورة " ؟ (اش لفت انتباهك بالصورة)

١ – اللون :

٢ ــ الشكل :

٣ ــ مساحة الصورة :

س٤)- قياس البعد الإدراكي ؟ (اش فهمتي من الصورة)

س٥)- هل يمكنك رؤية الصورة ؟ ما هو العنصر الرئيسي في تكوين الصورة ؟

س٦)- ما هو المفهوم الدلالي (المغزى) للصورة ؟ (ياترى ماهو الهدف من الصورة أو ليه نشرت هذه الصورة)

س٧)- مدى فاعلية ألوان الصورة في تدعيم الثقافة ؟ (هل كان للإلوان دور في وضوح الصورة)

ملحق رقم (٤)

استبانة المعيار الثقافي في تقييم الصورة الفنية قبل عرضها على لجنة التحكيم

المعيار ال قافي في تق يم الصورة الفنية

بنود ا قياس		محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
		صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣
١)- وضوح ا فكرة .										
٢)- المضمون .										
٣)- اللون ودلالت السيكـ لوجيه في الصـ رة .										
٤)- الـ كل ودلالت المعر ية في الصورة .										
٥)- دلالات شكلية للجا ب التقـ ي في الصـ رة .										
ب	١- الرمز									
	٢- التكرار									
	٣- الحذف والإضافة									
	٤- المبالغة									
	٥- الاهتمام بالتفاصيل									
	٦- تنظيم الأ كال في الحقل									
	٧- الجودة									

ثانياً : العنا ر البنائ ة للصورة الفن ة

بنود ا قياس	محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣
أ)- الوحدة .									
ب)- السيادة .									
ج)- الإتزا ن .									
د)- الإيقاع .									
هـ)- التأكيد .									
و)- التناغم .									
ز)- التدرج .									
ح)- التناسب .									
ط)- التباين .									

ثالثاً : البعد لثقافي في الصورة لفنية

بنود ا قياس	محقق ضعيف			محقق			محقق عالي		
	صورة ١	صورة ٢	صورة ٣	صورة ١	صورة٢	صورة ٣	صورة ١	صورة٢	صورة ٣
١)- ت يد من مخزو ن الأفكار البصر ة التي يس تنتجها ال متلقي									
٢)- ترفع م معدلا أ تساب المعلومات .									
٣)- تساهم في دفع الق را ت الإ داعية (رسم ، نق كتاب نث ، شعر									
٤)- تساعد على اكساب قيم محددة (دينيـ اقتصاديـ اجتماعيـ تربوية ،طبيعة)									
٥)-تساهم في دعم الإ جاهات الإيجابي لد المتلقي .									
٦) تساعد الصورة في اكتساب ثقافة بصرية .									
٧) هنا ث افة ت عكس م خلال تذو ق ا صورة .									
٨)- توجد فكره أو فلسفة لكل ورهـ .									
٩)- هنا ارتبا بين الصورة والمجتمع									
١٠)- هل اخ رق الصور كل ال جب الموضوع لتد ل ي صمي التكوين النفسي و لعقلي ل جتمعنا .	نعم					لا			